

النص الغائب
في القصيدة العربية الحديثة



حبيب كشاورز
www.naasar.ir

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2011/11/4029)

811.9
الربيدي، عبد السلام عبد الخالق
النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة/ عبد السلام عبد الخالق الربيدي
/ .- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2011
( ) ص
ر.أ: (2011/11/4029).
الواصفات:/ الشعر العربي// العصر الحديث

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-555-25-2



تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس: 5353402 6 962+
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلـــوي: 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com



النص الغائب

في القصيدة العربية الحديثة

د. عبدالسلام الربيدي

الطبعة الأولى

2012م - 1433هـ









الإهداء

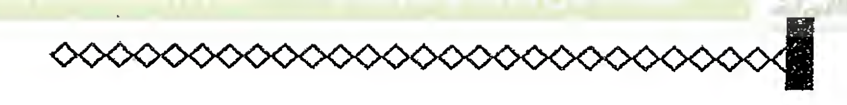
إلى زوجتي العزيزة..

هذا بعض رحيق رحلة الحضور والغياب

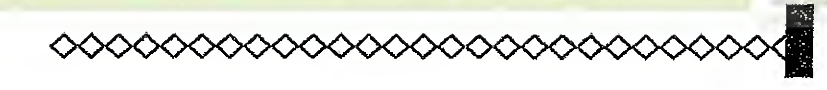








الفهرس



مقدمة

ينتهج هذا الكتاب في قراءة الشعر العربي الحديث نهجا تطبيقيا ينطلق من النصوص لاستكشاف ما وراءها من بنيات نصية غائبة. وفيه محاولة لاستحضار الهوية الرمزية للنصوص؛ فكل نص لا يتشكل في فضاء من العماء المحض، كما يوصف التشكل الأولي للكون الذي أوجده الحق من العدم و أبرزه إلى حيز الخلق ؛أي أبدعه – كما يقول علماؤنا– دون سابق مثال، وهو المعنى الذي يشير إليه ابن سينا في قولته الشهيرة: " فالق ظلمة العدم بنور الوجود".أما النص البشري فإنه يخلق في حيز مخلوقات سابقة يتفاعل مع النصوص السابقة ويكتسب هويته الرمزية من ذلك التفاعل الخلاق. هكذا تذهب نظرية النص، وهكذا تبدو النصوص عند البحث في أعماقها.

تنطلق هذه الدراسة من الأسس النظرية لتيار النصوصيين الفرنسيين خاصة. وقد أفردنا لذلك التيار الجزء الأول من تمهيد الدراسة أما الجزء الثاني منه فيرسم حدود ميدان البحث وهو الشعر العربي الحديث بتجلياته الثلاثة: التجلي الإحيائي، والتجلي الرومانسي، والتجلي الحداثي، ويحتل كل تجل من هذه الدراسة فصلا من فصولها الثلاثة حسب الترتيب الزمني. وقد تنوعت مباحث كل فصل حسب ما تقتضيه الطبيعة التكوينية للنصوص، وقد رأينا أن نفرد كل مبحث بنص مستقل حتى يعطى حقه من التحليل ويكون نموذجا ممثلا لغيره من النصوص التي تتفق معه في البناء وما ينبثق عنه من دلالات.

ثم تأتي خاتمة الدراسة لتجمل ما حاولنا التوصل إليه وهو بناء بنية رمزية كانت متخفية وراء النصوص، وهذه البنية في نظرنا هي المعتمد الثقافي- النصي للشعر العربي الحديث، الذي بنى هويته خلال أكثر من قرن ونصف على أسس تصورية خفية هي في أساسها نصوص محسوسة حاولنا هنا تلمس معالمها ورسم ملامحها.

و عند هذا المقام أتقدم بالشكر والامتنان لأستاذي الكريمين الأستاذ الدكتور عبدالعزيز المقالح والأستاذ الدكتور عبدالله حسين البار اللذين رعيا هذه الدراسة و أعانا الباحث على انجازها.



و أشكر الصديق الباحث محمد مرشد الكميم الذي قرأ فصول هذه الدراسة وعلق عليها تعليقات مهمة ،و أمدني بالكثير من المراجع المهمة. كما أشكر الصديق الشاعر عصام واصل الذي تحمل عناء نشرها، وتطوع بفعل ذلك مبادرة كريمة منه، بعد أن مر على إنجازها عامان كاملان، وهي لا تلقى مني إلا التسويف والإهمال. وأشكر كل الزملاء والزميلات في كلية الآداب بجامعة صنعاء على كل ما قدموه لي من عون وتشجيع وتوجيه.

عبدالسلام الربيدي
بوخوم_ ألمانيا
2011/6/11م.



تمهيد

أولاً: المفهوم: الحقل والتأسيس:

(1- 1) النظرية: النشأة والإسهامات الأساسية:

ينتمي مفهوم (النص الغائب) إلى حقل الدراسات النصيّة الحديثة **Textlogy** المنبثقة عن جهود ثلة من النقاد العالميين الذين أثروا هذه الدراسات بأبحاث تنظيرية وبممارسات نقدية تركز على (النص) مفهوماً تجريدياً وواقعاً معايناً. ومن أهم هؤلاء النقاد رولان بارت وجوليا كرستيفا وتزفيتان تودروف وبول ريكور ويوري لوتمان وغيرهم. وينطلق اهتمام هؤلاء نحو بلورة نظرية للنص الأدبي تكون جامعة لأشتات تجارب نقدية أفضى إليها البحث والممارسة خلال مسيرة النقد الأدبي فالرؤى النقدية الحداثية ومابعد الحداثية "خليط مدهش من القديم والجديد، ومن القديم في طرز جديدة"[1]. ومما يتصل بموضوعنا بسبب قويّ جهود الناقدة جوليا كرستيفا، وجهود الناقد رولان بارت اللذين سعيا إلى تأسيس (نظرية النص) التي ظهرت معالمها الأولى في تعريف كرستيفا للنص بوصفه "جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعاً الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"[2]، وهي ترى أنّ النصوص "تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنّها ترابطات متناظرة **Alter-jonctions** ذات طابع خطابي"[3]. وهي بذلك

---

(1) ينظر:

- Hans Bertens, Literary Theory, Routledge London- New York second Edition ,.2003.p119

(2) رولان بارت، نظرية النص، ضمن كتاب: آفاق التناصيّة المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط10، 1998م، ص37

(3) جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1،

تؤسس لمفهوم جديد للنص يعترف بالدائرة الكبرى التي تتموضع فيها النصوص، وتخرج بذلك على المفهوم السائد للنص لدى البنيويين من حيث كونه بنية لغوية مغلقة لا تتصل عناصرها إلا بعلاقات داخلية تتفاعل فيما بينها، وليس الانغلاق في المنظور البنيويّ -كما هو معروف- انغلاقاً من جهة القراءة، بل هو انغلاق الماهية؛ من حيث اعتمادها على معطيات اللسان في صورة مخصوصة، هي النص. ولأن هذا التعريف للنص جاء على حين جدل واسع حول ماهية النص من حيث انغلاقه وانفتاحه وتكوينه وإنتاجه، فقد حظي باهتمام خاص؛ "لأنه يطعن في كفاية النظر إلى هذا السطح، ويبرز ما في النص من شبكات متعالقة. فهي ترى أنّ النص أكثر من مجرد خطاب أو قول. إذ أنّه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجيّة التي يعتدّ بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية؛ بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها"[1]. من هنا غدا هذا المفهوم تأسيسياً فيما عرف بعد ذلك بنظرية النص، ويعترف رولان بارت باستفادته من مفهوم كرستيفا للنص، حيث يقول بعد أن أورد تعريفها السابق للنص "هذا تعريف جوليا كريستيفا التي ندين لها أيضاً بالمفاهيم النظرية الرئيسية الماثلة ضمنياً في هذا التعريف: ممارسات دلالية، الإبداعيّة، التمعني[2] خلقة النص، تخلّق النص، التناص"[3]. ووفقاً لهذا التحديد الجوهري لتفاعل النص وتخلّقه وإنتاجيته في إطار الفضاءات الخطابية المختلفة أخذت التطبيقات النقدية تنحو نحو إبراز الصفة اللامتناهية لعملية التأويل والقراءة للنصوص المختلفة فمنحت النصوص التي كانت تعد منتهية في دلالاتها من النصوص الكلاسيكية التي أوقفت في درجة الصفر من الكتابة أبعاداً تأويلية لا متناهية، ولعل في ظهور جماعة (تل كل) فضلاً في نشر المفهوم الكرستيفي- البارتي

1991م، ص79.

(1) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثقافة وللفنون والآداب، الكويت، ط1، 1992م، ص211

(2) ترجمة البقاعي لـ Significance، مع العلم أنّ كثيرين من الباحثين يترجمونها بـ(الدلالة)، أو (التدليل). ونحن نرى أنّ (التدليل) أوفق من حيث شيوعه في العربية قديما وحديثا؛ بمعنى إظهار الدليل من نص أو غيره، ولا ضير من شحنه بدلالة نقدية حديثة تظهرها قرينة السياق، بدلا من هذا الاشتقاق العَسِر.

(3) رولان بارت، نظرية النص، ص37.



للنص حتى خرج ليصل إلى أمريكا التي ابتدأت تستقطب دعاة (التفكيك) وعلى رأسهم جاك دريدا الذين استفادوا بدورهم من مفاهيم مابعد البنيوية بل أسسوا لها في كتاباتهم التنظيرية ومن ذلك التوسع في مفهوم النص حتى منح بعداً اختراقيّاً عصيّاً على التحديد المباشر[1]. وفي ظل هذا الجو الثوري للنظريات النقدية الذي ابتدأ منذ ثورة الطلاب في فرنسا 1968م- وبه يؤرخ لما يعرف بـ(ما بعد البنيوية) **Post-structuralism** - أخذت نظرية النص في التكوّن المنهجي من خلال ما قام به رولان بارت من بلورة لخطوطها العريضة بتفريقه بين العمل الأدبي والنص في مقالته الشهيرة (من العمل إلى النص)[2]، وفيها يُرسي المعالم الرئيسية لمفهوم النص، وقد تم تلخيصها على النحو الآتي:

أ- يتم التفاعل مع النص في فعالية شاملة من العطاء اللغوي وذلك نقيض (العمل) الذي هو تقليدي.

ب- النص يتحدى كل حواجز العقلانية والقرائية وقواعدهما وبذلك فهو يتجاوز كل التصنيفات والطبقيات التقليدية.

ج- يتمثل النص في التحول اللامحدود للمدلولات من خلال التحرك الحر للدال الذي يفلت بطاقة لا تُحدّ، ولذا فهو غير قابل للانغلاق أو التمركز[3].

د- يحقق النص حداً غير قابل للتحجيم من الدلالات الكلية لأنه مبني من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى ومن الإرجاعات والأصداء، ومن اللغات الثقافية - التي هي غامضة الهوية وغير قابلة للرصد- ولذا فالنص إنما يستجيب للانتشار فقط **Dissemination** (أي أن ينثر في النصوص اللانهائية التي تداخلت معه).

---

(1) حول مفهوم النص تفكيكياً ينظر على سبيل المثال:

عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط2، 1996م، ص113.

(2) تراجع المقالة كاملة في ترجمتها العربية:

رولان بارت، من العمل إلى النص، ضمن كتاب: آفاق التناصية، ص13.

(3) مصطلحا (اللاتمركز والانتشار Decentralization & Dissemination) من مصطلحات التفكيك التي لقيت رواجاً فيما عرف بتيارات ما بعد الحداثة.

هـ- تصدير النص باسم المؤلف لم يعدْ رمزا لأبوته للنص وليس ذلك يميزه. فالمؤلف ليس هو البداية للنص ولاهو غاية له، ولكن المؤلف يستطيع أن يزور النص كضيف عليه فقط.

و- النص مهيأ لطوباوية (يوتوبيا) ولحالة اللذة الإنشائية (من متلقيه).(1)

وتعد هذه النقاط الفارقة بين النص والعمل بياناً لتتويج النص ليكون محور الدراسات وملتقى التأملات التي تجعل منه طاقة خلاقة ونافذة لا ترتهن للتحديد والأحادية التفسيرية؛ من هنا كان البون شاسعاً بين ما أفضت إليه الدراسات اللسانية الصِرْف وما انبثق عنها من دراسات لا تخطو بعيداً عن الحقل اللساني إلا في إطار من العلاقة بين الآلة وماتخدمه من معرفة محايثة لها وملازمة لزوم الاقتضاء. أما في سياق نظرية النص فقد غدت العملية التأويلية ذات أبعاد متشعبة تأخذ من المفاهيم اللسانية ومن السيميائيات بأسباب تمدها بالحصافة والشمول من حيث التكامل في النظر.

ومن هذا المنطلق صارت (ماهية النص) خاضعة للتاريخي ومتعالية عليه في آن بوصفها متحديةً حسب بيان بارت لـ(كل الحواجز العقلانية والقرائية)، وآية ذلك أنّ ماهية النص تتموضع في دائرة التحديد واللاتحديد فالنص (دال حر في تحركه)، والدال لن يكون - بطبيعة الحال - إلا مكوّناً لغوياً متعيناً؛ أيْ محدداً حساً (فعالية شاملة من العطاء اللغوي)، وهو (يحقق حداً غير قابل للتحجيم من الدلالات) أيْ أنه غير قابل للتحديد والتعيين في التحليل الأخير لبلورة ماهيته. وهو إلى ذلك مهيأ (لحالة اللذة) التي تنتج هزة مستمرة وزلزلة لافتراضات القارئ وتوقعاته أثناء قراءته وتمنحه بعداً اروتيكياً غير قابل للوصف الحسي(2).

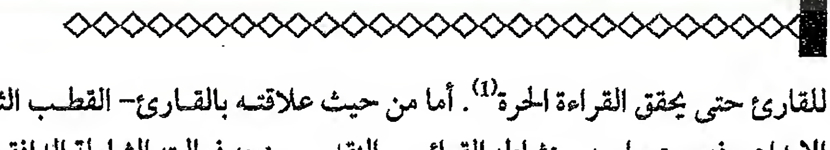
ومن زاوية أخرى فهو من حيث علاقته بالمنشئ متصل ومنفصل؛ فالمنشئ يتصدره اسماً ولا يحكمه أباً، وهو مع ذلك ضيف قارئ، وإقصاء المؤلف هنا نوع من التحرك التكتيكي

---

(1) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحيةDeconstraction، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م، ص64وص65.

(2) حظي هذا المفهوم بدراسة معمقة في المراحل المتأخرة لتأملات بارت، انظر:

رولان بارت، لذة النص، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ط2، 2002م.



للقارئ حتى يحقق القراءة الحرة[1]. أما من حيث علاقته بالقارئ- القطب الثالث لدائرة الإبداع- فهو متصل به وبنشاطه القرائي – النقد – يمنحه فعاليته الشاملة الدافقة من حيث إرساؤه في دائرة المتعدد الدلالات، الحمّال لأوجه التأويل.

وللنص إلى ذلك علاقة مع غيره من النصوص تجعله مزدحماً بالأصوات ومرصوفاً بطبقات من المكونات الخطابية الراسبة في صلبه بحيث تتحقق فيه خاصية (التناص) التي تحقق شعريته؛ فهو ليس نبتاً شيطانياً فريداً بل ملتقى لتصالب نصوص مختلفة تحقق له التكون الطبيعي وفقاً لدرجته في سلم الإبداع. إذاً النص (اقتباسات متداخلة) غامضة الهوية؛ لذلك فهو ساع نحو الانتشار بصورة تناسلية لا متناهية.

وفي هذه النقطة الأخيرة يبدو بارت متوافقاً بصورة تطابقية مع ما حددته كريستيفا بتعريفها من توفر النص -بصفة الاستغراق- على خاصية (التناص) **Intertextuality** التي تشكل مصطلحاً محورياً في نظرية النص، والتي دارت حولها الكثير من التفريعات والتنويعات التي يمكن لنا تلخيص أهمها على نحو من البيان الآتي:

أ) النصُّ والكتابة: ثنائية تلازميّة صاغها رولان بارت[2] مستفيداً من الثنائية اللسانية البنيوية التي أسسها دي سوسير اللغة/ الكلام، ويقصد بارت بذلك أنّ النص يتكون في إطار مؤسسة الكتابة العامة ويخضعُ لأعرافها وقوانينها وشفراتها؛ و"لأن الكتابة مجموعة من الأعراف والتقاليد والشفرات المؤسساتية فإنها ستكون هي الإطار الذي سيحد ويؤطر نص المؤلف عن طريق خضوع نصه لهذه القوانين، وبذلك يحدّ هذا الإطار "أدبية "النص ويعطيها مشروعيتها بقدر التزامها بقوانين المؤسسة"[3]. وهذه

---

(1) ينظر حول علاقة المؤلف بالنص من منظور بارت:

رولان بارت، موت المؤلف، (مقالة) ضمن كتاب، رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: الدكتور منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سورية، ط1، 1994م، الصفحات 15–25.

(2) يربط جراهام الن بين أربعة مفاهيم ابتدعها بارت تدخل كلها تحت التصور التناصي للنص؛ وهي: من العمل إلى النّص، موت المؤلف، النص المقروء والنص المكتوب، النص الساحر. ينظر:

– Graham Allen, Intertextuality, Routledge, London, 2000. p61-78

(3) د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب،

الثنائية التلازمية تتآزر مع مقولتين نقديتين كان بارت قد صكهما في فتراتٍ مختلفة وأصبحتا من المتداولات النقدية الشائعة وهما:

- النص المقروء والنص المكتوب: ويحدد الأول بكونه قد "كُتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها كما أنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة "[1] وبارت بذلك يحدد الطبيعة البسيطة للنص المقروء من حيث: مقصديته الإفهامية، وتكوينه المحدود، واستقباله الفهميِّ العقيم. أما الثاني "فقد كُتب حتى يستطيع القاريء في كل قراءة أن يكتبه وينتجه"[2]، وهو بذلك يحدد الطبيعة المعقدة للنص المكتوب من حيث: مقصديته الإبداعية، وتكوينه الثري، واستقباله الإنتاجي المثمر. ولا يخفى ما في هذه الثنائية من علاقة مشابهة بمفهوم إيكو للنص؛ النص المغلق والنّص المفتوح.
- موت المؤلف: يرى بارت أن الكتابة هي الفلك الذي يتحرك فيه النص تكوناً، وفعلاً ابداعياً منتجاً وبهذا "يصبح معنى الكتابة، هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس "الأنا "وفيها تنجز الكلام"[3]، فالمؤلف قد نحي من عرش الكتابة- في مفهوم بارت- لتمنح الكتابة نفسها الفاعلية في الإبداع، وبارت يرى أن منطلقه في ذلك منطلق لساني بحت؛ فـ" اللسانيات قدمت أداة تحليلية نفيسة لتدمير المؤلف"[4] باعتبار أن "المؤلف، لسانيّاً، لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب "[5] وليس له في هذه الحالة إلا دور الناسخ من الفضاء النصوصي العام بصفة آلية لا شخصيّة.

ب) الكفاءة الأدبية/ الأداء الأدبي: يقتبس جونثان كلر من تشومسكي تفريقه بين اللغة

بيروت – لبنان ط3، 2002 م، ص261.

(1) نفسه، ص274.

(2) نفسه.

(3) رولان بارت، موت المؤلف، (مقالة) ضمن كتاب: نقد وحقيقة، ص17.

(4) نفسه، ص19.

(5) نفسه.

كفاءةً Competence واللغة أداءً Performance ليقيم علاقة متلازمة بين النص بوصفه أداء والنوع الأدبي القائم على أعراف وشروط وشفرات معينة، لابد أن يخضع لها ذلك النص. وبذلك تغدو كتابة قصيدة عملية أداء أدبي في إطار مؤسسة النوع التي تعتمد على الدربة الفنية، وبناءً على مدلول هذا المفهوم يتراءى النص بوصفه فعل أداء لغويّ يكتسب هويته باعتماده على نظام النوع الأدبي وأعرافه الراسخة التي يدركها القارئ مثله في ذلك مثل المؤلف مع فارق التأويل .وغني عن التفصيل أنّ كلر في ثنائيته هذه يضع النص في نفس المسار النصوصي الذي يراه كل من بارت وكرستيفا.

جـ) جامع النص والمتعاليات النصية: للناقد الفرنسي جيرار جينيت تطويرات لما أثارته كرستيفا من مفاهيم ومن ذلك حديثه عن (جامع النص) Architext في كتاب له يحمل نفس العنوان ويقصد به "النص المثالي الموحى به من خلال تقاليد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما".[1] ومثاليته تعود إلى كونه المرجع الذي لا يخضع للتحديد المعين الذي يمكن استيفاؤه في حدود عرفية معينة، وهذا ما حدا بجينيت لأن يجعله مجمع الشعرية في النص وملتقى التفاعل للإشارات الحرة، يقول جينيت: "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"[2] وجامع النص لدى جينيت يشكل مقترباً نقدياً مما يسميه تودوروف بـ(الخطاب الأدبي) فهو "الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولِّد لعدد لانهائي من النصوص"[3] والأعمال الأدبية الموجودة ما هي إلا انبثاق منه، فهو ملتقاها النصيّ، وملاك الأمر في شعريتها. كما أنه موضوع تساؤل عن ماهية

---

(1) د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، (المعجم)، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1996م، ص5.

(2) جيرارجينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1986م، ص81.

(3) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1994م، ص33.

الأدب؟ وقوانين أجناسه؟ وقوانين تعاقبه التاريخي (تاريخ الأدب)؟. كما يقرر تودروف بصورة مفصلة.

أما المتعاليات النصية Transtexuality فهي علاقات ماوراءنصية تتعلق بالمثول النصي بصور مختلفة يحددها جينيت في خمس علاقات مرتبة وفق نظام تصاعدي من التجريد إلى التضمين إلى الإجمال، وهذه الأنواع هي:

1. التناص: بالمعنى الذي صاغته جوليا كرستيفا وينبغي أن يكون محصوراً في حدود (حضور نص فعلي لنص ما في نص آخر).
2. التوازي النصي: أو العلاقة التي ينشئوها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، التنبيه، الملاحظة... الخ) ففي إطار هذا المجموع النصي يتكون العمل الأدبي. وقد خص هذه العلاقة جينيت ببحث مستقل وسمه بالعتبات.
3. النصية الواصفة: أو علاقة التفسير التي تربط نصاً بآخر؛ بحيث يتحدث عنه دون أن يتلفظ به بالضرورة. وبعبارة أفضل هي علاقة نقد.
4. النصيّة المتفرعة: أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يشق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة، وفي هذا النوع ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة والمعارضات. وقد حظي هذا النوع بدراسات مختلفة وسّعت من نطاقه.
5. النصية الجامعة: وهي علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعيّة.[1]

تلك إسهامات ومبادرات نظرية تتداخل وقد تتعارض جزئياً لكنها تشكل دائرة نظرية واحدة يؤازر بعضها بعضاً، مع التسليم أن الحد المانع من التسرب والجامع للشتات لأي نظرية بات متعذراً؛ "فإنّ إحدى الملامح الأكثر إخافةً للنظرية في الوقت الحاضر أنها لانهائية.

---

(1) اقتبسنا هذه العلاقات من (المختار حسني) بشيء من التصرف، يُراجع:

- المختار حسني، نظرية التناص، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة - المملكة العربية السعودية، شعبان 1420هـ، ج34،مج9، ديسمبر 1999م، ص242

- جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب (مقالة) ترجمة: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب آفاق التناصيّة، ص131.



شيء لا يمكن لك السيطرة عليه بتاتاً؛ فهي ليست مجموعة من النصوص المعينة التي يمكنك تعلمها (لتعرف النظرية)"[1] وإنما هي -كما يقرر كلر- تطوير مستمر تقوم به الفئة الشابة لما سبقها من إنجازات. وإننا لنجد مصداق ذلك في نظريات النقد الحديث التي تتعاضد وتتناسخ، وتتعايش وتتنافس، وربما شهدت صراع بقاء مع بعضها البعض بصورة كلية، وربما تهاوت أجزاء من بعضها دون أن تفتّ في كيانها الكليّ، بل دون أن تودعها حيز النسيان وإنما تمثل واحدة وتخفت أخرى في الظل، وهذا ما تشهد به التطبيقات النقدية المختلفة التي تهضم الكثير من المقولات في طياتها، وإن كانت، في الوقت ذاته، تنحاز إلى نهج معين في تصورها المعرفيّ.

مع أننا في سياقنا هذا المستعرض لـ(نظرية النص) نسلّم مع الدكتور محمد مفتاح بأنّ "مقالة بارت في الموسوعة الكونية تلخص وجهات نظر هذا التيار، فقد تعرض في مقالته لمفهوم النص لدى ما قبل الحداثة والحداثة فذكر خصائصه وأبعاده وحدوده، ثم بعد ذلك إلى ما أصابه من تحول نال وضعه الابستمولوجي والمعنويّ..."[2]. واللافت للنظر أن بارت لم يصل إلى تلك التفرقة المهمة التي أثّرت في كثير من الكتابات النقدية من بعده؛ إلا باقتحامه لميادين معرفية مختلفة أهلته للغوص في فلسفة النص، وللتعمق في وصف معمّياته التجريدية من جهة. ومن جهة أخرى التزامه بمتابعة خط تنظيريّ متصل مع اتساقٍ في الطرح، ووضوح في الرؤية، حتى ليكاد المرء يستشهد بسابق كلامه للاحقه؛ أو أنْ يشرح "فكرة وردتْ في كتابه المتأخر بالرجوع إلى الكتاب المتقدم"[3]، فالمفهوم الذي طرحه بارت للكتابة في كتابه (درجة الصفر في الكتابة) الصادر عام 1953 "بقي ثابتاً في إنتاجه الأخير"[4]. ولكنّ – والاستدراك مهم في مثل هذه الحالة – قراءة بارت معزولاً عن سياقه المحيط والمتطور لا تُغني، ما لم ترفد بمتابعة دقيقة للإسهامات النظرية التي جئنا على استعراض أهمها، وليس كلها.

---

(1) ينظر:

- Jonathan Culler, Literary Theory (Avery Short Introduction) , , Oxford University Press, USA, New York, Second Edition, 2000. p15,

(2) د. محمد مفتاح، المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء ط1، 1999م، ص28.

(3) د. شكري عياد، موقف من البنيوية، مجلة فصول، ع25 (عدد تذكاري)،، سبتمبر 2006 ص64.

(4) نفسه.

(1-2) تلقي النظرية: النقد العربي الحديث:

يبدو من نافلة القول الحديث عن الاستيراد الهائل الذي شهده -ولا يزال- النقد العربي المعاصر، لكنّ ما يدخل في دائرة اهتمام هذه الدراسة هو فرع من فروع الدراسات الأدبية المقارنة التي تختص بانتقال أو هجرة النظريات من إطار ثقافي إلى آخر، وفيه تحاول النظريات والمفاهيم التكيف أو التلاؤم مع ذلك السياق الجديد كما يرى ادوارد سعيد.[1]

و نظرية النص التي انبثقت - أساساً- عن (التيار الفرنسي)، وردت على الإطار النقديّ العربيّ المختص بتراث عريق وغنيّ، والمليء بلفيف من المقولات النقدية والأصولية منذ عهد بعيد، هو العهد الذهبي للنقد العربي الذي وصل في القرن الخامس الهجري إلى تقديم "نظرية لغوية لإثبات الإعجاز القرآني أولاً، وقراءة النص الأدبي ثانياً"[2] على يد ناقد نموذج هو عبد القاهر الجرجاني (سنة 474هـ). كما وصل الحال لدى الأصوليين الفقهاء -من ناحية قريبة من الدرس النقدي- إلى بلورة نظرية للمقاصد الشرعية المتعلقة بمعرفة غايات الشريعة وأسرارها، وتفسير نصوصها، واستنباط مآلاتها العملية على نحو منهجي متماسك.

في هذا المورد كان انصباب نظريات النقد الحديثة، وفيه امتاز وجه من وجوه التلقي عن وجوه أخرى، وتزاحم وجه مع غيره ،من أجل الوجود، في صورة جدالية متداخلة. حيث وقف النقاد العرب المحدثون إزاء الوارد الجديد مواقف مختلفة أهمها قبول الوارد كما هو دون تحوير، أو تكييف، أو مسائلة لخلفياته المعرفيّة وفق الموروث الخاص بالمتلقي، وعن هؤلاء يقول الدكتور محمد مفتاح: "إنّ كثيراً من المؤلفين العرب يقتصرون على مفهوم النص المتداول بين ما بعد الحداثيين الفرنسيين دون تمحيص لآرائهم وكشف عن أبعادهم المعرفيّة والعلمية والسياسية والثقافية، وكأنه التيار الوحيد الذي له حل جميع مشاكل العالم العربي"[3]. ومن ثمة، يبرز تيار آخر مضاد لسابقه في التلقي؛ يرفض تلك النظريات المابعد حداثية ويجعلها في حيز مخصص الإهلاك من المستورد الهائل، وقد يلحق بها تبعات

---

(1) ادوارد سعيد، انتقال النظريات، مجلة الكرمل، ع9، 1983م، ص16.

(2) د. محمد عبدالمطلب، النقد الأدبي،، سلسلة الشباب، شركة الأمل للطباعة والنشر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – مصر، ط1، 2003م ص37.

(3) د. محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص45

أيدلوجية، تجعلها في مواجهة الأصيل وفي مواجهة المعنى الذي يمنح الواقع تماسكه والانزلاق في حالة نصوصية سائلة تستند إلى تعددية المعنى بتعدد القراء (البشر)، بحيث "تصبح تعددية المعنى إنكاراً للمعنى، وإنكاراً للتواصل بين البشر"[1]. ويبدو أن هذا النقد موجه بصورة خاصة لفلسفة التفكيك التي يرى فيها هذا المنحى من التلقي تفكيكاً للإنسان وتعطيلاً للتواصل، ومحاولة لتعمية مفهوم النص، وابتزازه من صاحبه؛ سعياً لتحطيم مركزية اللوجوس **Logos**، على حد طرحها الفلسفي. وهذا المنحى الأخير يغلب عليه الطابع المعرفيّ العام الذي لا يقف فقط عند حدود النقد الأدبي معزولاً عن سياقه المعرفي الغربيّ بوصفه علمَ آلةٍ محايداً، وأداةً محايثة في سياقها العربي، وإنما ينقب في مشكلات الحضارة، وقضايا نظرية المعرفة، مستندا إلى النقد الكثيف الذي يوجه إلى تيارات مابعد الحداثة في بيئة النشأة نفسها.

يبقى المنحى الثالث من التلقي الذي يقف بين الطرفين السالفين المتناقضين، وهو المنحى الانتقائي الذي يحاول أن يوائم بين الوارد الجديد والتراث العتيد، ويرى أصحاب هذا المنحى أن تراثنا قد حوى مقولاتٍ نقدية لم ترد -بجودتها- في أيّ تراث آخر، ولكنها كانت من الشتات بحيث لا تكوّن نظرية محدّدة المعالم واضحة الأفق. وهي، مع ذلك الشتات، جديرة بالتقدير والاستغلال، مع الاحتكام إلى منتجات الحداثة النقدية، والاتكاء على ما وصل إليه المنجز النظري في العلوم الإنسانية المعاصرة، بصورة عامة، باعتبارها مشتركاً إنسانياً، وإن كان للآخر الغربي قصب السبق في ذلك. ويمثل هذا التيار السواد الأعظم من نقاد الحداثة في العالم العربي، مشرقه ومغربه، وفي هذه المنهجية من التعامل النقدي لا يقف الأمر عند استثمار المقولات النقدية القديمة والمعاصرة في صورة تلفيقية عند القراءة؛ بل يتعدّى ذلك إلى توصيف مرتكزات النقد القديم بمعطيات النقد الحديث؛ ومن ذلك -على سبيل المثال لا الحصر- إطلاق مصطلح (النصوصية) **Texuality** وهو من مصطلحات ما بعد الحداثة - على اتجاه معين في النقد العربي القديم ليكون بدوره مقابلا لاتجاه آخر (العمودية)[2]. إلى غيرها من التوصيفات والإسقاطات الكثيرة.

---

(1) د. عبدالوهاب المسيري، د. فتحي التريكي، الحداثة ومابعد الحداثة، (البحث الأول لـ: د. المسيري)، دار الفكر، دمشق - سوريا، ط1، 1423هـ، 2003م، ص107.

(2) د. عبد الله الغذامي، العمودية والنصوصية في النقد العربي ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي المجلد الآخر النادي الأدبي الثقافي بجدة - المملكة العربية السعودية، ط1، 1990م، ص643.

وفي هذا المنحى الأخير من التلقي لـ(نظرية النص) حسب التيار الفرنسي ما بعد الحداثي، يلاحظ الباحث بعض التجليات لأنواع من الفهوم، وأنماط من التفسيرات، وأنماج من التنزيلات على النص الأدبي، وإن بقيت المادة النظرية واحدة من حيث المبدأ. ويمكن رصد بعض جوانب هذا التلقي المخصوص على نحو من الاستقراء الآتي:

1. اتخذتها بعض طروحات الخطاب النقدي الحداثي آلة لتأويل النص، السردي منه خاصة، وبشرت به في قدرته على القبض بعصم النصوص وإخضاعها للتحليل، ومن هذا النوع كتاب يقطين (انفتاح النص الروائي) وفيه استثمار لما أسماه بـ"مقاربات نظرية تسعى لتحديد "النص" انطلاقاً من مبادئ محددة ومبتغيات نظرية كثيرة"[1]. وتلك المقاربات كما يحدد تستفيد من وجهة نظر كرستيفا وبارت، وريكور ولافون ومادري وبيير زيما، وإنْ كانت مبتغياتها النظرية متعددة المنازع. وذلك تجميع لأجزاء النظرية كما وردت من المصدر، وإن أجرت بعض التعديلات المصطلحيّة الطفيفة التي لا تمس جوهر النظرية.
2. استفاد فريقٌ آخر من أجزاء من مقولاتها وأدمجها في سياقات نظرية مختلفة، حتى وصفت بعض تلك المقاربات بالتلفيقية، وإن نفت عن نفسها ذلك واتخذت لنفسها معتصماً بالطبيعة العائمة والمرنة للنظريات الإنسانية بصورة عامة، وبالخلط الوارد من المصدر؛ فالنقاء النظري- بناءً على ذلك - محال. ومثال على ذلك مقولة (التناص) التي سبحت في أكثر من منزع نقدي: التفكيكي، الأسلوبي، النصي، وعلم اللغة النصي... الخ. والأمثلة من المؤلفات التي ذهبتْ هذا المذهب تعزّ على الحصر.
3. ولّد بعض الباحثين مقولات نقدية جديدة توخى فيها صلاحية العمل كآلة نقدية، ومثال ذلك مصطلح (النص الغائب)، الذي اعتمده محمد بنيس في سياق دراسته لـ(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)[2] باعتباره مفهوماً أول في محاولة لتهييء حقل

---

(1) د. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص - السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1989م، ص19.

(2) يقول بنيس: "نود الإشارة هنا إلى أننا استعملنا مصطلح النص الغائب لأول مرة في: ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، من غير اعتماد على أي مرجع عربي أو غير عربي، وقد عثرنا عليه مستعملا،



مفهومي له خصيصته الإجرائية مع الاعتراف بأنّ لهذا المفهوم "علْقة بها قامت به جوليا كريستيفا أساساً، وتودوروف وجان لوي هودبين أيضاً"[1]، والاهتداء، من ثمّ، إلى مفهوم "هجرة النص"[2]. وهذا النوع يتصل بسابقه في إدماج المقولات؛ فالتناصية تتآخى مع البنيوية التكوينية في مسار بحثي واحد باعتبار التناصية وسيلة خرق بين البنية النصية والبنية الثقافية المحيطة بالنص بمختلف تمظهراتها. وفي نفس السياق يأتي مصطلحا (النص الأثر) و(النص الصدى)[3] عند بنيس ليعبر الأول عن نص المركز الشعريّ في الوطن العربي (مصر، الشام، العراق)، وليعبر الثاني عن نص المحيط الشعريّ (المغرب العربي – بوصفه نموذجاً قابلاً للإبدال). وهي محاولة لتوليد المصطلح المتناسب مع التجربة الحضارية العربية في بعدها الجغرافيّ، وانعكاس ذلك على حركة الإبداع الشعري.

ويدخل في هذا الباب الاقتراحات التي يقدمها بعض الباحثين العرب بوصفها بدائل للمنجز النظري الغربي تتوالج معه في الحقل، وتتخالف معه في درجة الاجتهاد المصطلحي من حيث الموائمة والشمولية، ومثال ذلك مصطلح (التفاعل النصي) الذي اتخذه يقطين "كمقابل للمتعاليات النصية عند جينيست"[4]. وتظهر المشاحّة

بعد أربع سنوات من استعمالنا له، في كتاب ميكائيل ريفاتير semiotique de la poesie الصادر سنة 1983م بالفرنسية، ولا حاجة بنا لأي تبرير أو تعليق". ينظر:

– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر(3)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط3، 2001م، ص181(الهامش)

(1) محمد بنيس، حداثة السؤال: (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1985م، ص114

(2) نفسه.

(3) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها التقليدية (1)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1989م. الصفحات 28، 29، 33، 34.

(4) د. سعيد يقطين، التفاعل النصي والترابط النصي بين نظرية النص والإعلاميّات، مجلة علامات في النقد، =

الاصطلاحية من وجهة أنّ هذا المصطلح "أعم وأشمل من (التناص) وأدق من (المتعاليات النصية) كما أن هذا المفهوم مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة"[1] وبذلك فهو يوسع أفق التأويل بالانفتاح، ويقدم ضمانة للمصطلح بالشمول، إلى جانب أن يقطين يرى بأننا باستخدامنا لهذا المصطلح "نعطي لنظرية النص والتفاعل النصي كل الاحتمالات الممكنة للتطور والتبلور في ثقافتنا العربية الحديثة"[2] وفي ذلك فتح لباب الاجتهاد النظري، وتحقيق لهاجس المساهمة والتفاعل الإيجابي.

4. آخت بعض الدراسات بين التراثي والحداثي بصورة متوازية فجعلت -مثلاً- مبحث السرقات موازياً للتناص؛ بل أكثر من ذلك، قامت بإسقاط كل مقولات الحداثة على المنجز التراثي وتفسيره في ضوء ذلك، والأمثلة على ذلك كثيرة. ومنها كتاب محمد عزام (النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي)، حيث أسقط مفهوم التناص على ثلاثة مفاهيم تراثية وهي: النقائض، والسرقات، والمعارضات. وكانت نتيجة تلك الدراسة -كما يقرر المؤلف- الانتهاء "إلى أن نقادنا العرب القدماء قد عرفوا هذا المفهوم الحديث، واستعملوه، ولكن بأسماء مغايرة. مما جعلنا نسهم في توضيح العلاقة بين التراثي والحداثي"[3] واطرد التطبيق في أبواب الكتاب على هذا النسق من التبسيط والموازاة التي لم تتجاوز درجة الإسقاط، مع أن مبحثاً كالسرقات التراثية يختلف عن التناص في قضيتين جوهريتين تتعلقان بالمفهومين بصورة جدلية تعاكسية:

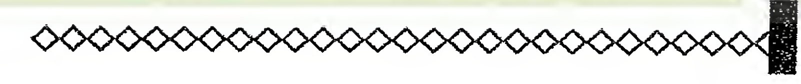
- إحداهما: أنّ التناص يقوم على التوليد والتواصل. أي الإنتاجية. وليست السرقة

النادي الأدبي الثقافي بجدة – المملكة العربية السعودية، ج32، مج 8، صفر 1420هـ مايو 1999م، ص218.

(1) نفسه.

(2) نفسه، ص219.

(3) محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط1، 2001م، ص8.



كذلك.

- وثانيهما: أنّ السرقات تندرج في نطاق النقد المعياري الأخلاقي. وليس التناص كذلك.[1]

هذا إلى جانب إغفال الاعتبارات الابستمولوجية عامةً التي تقف وراء التكوين النقدي لكلا المفهومين.

ويبقى أن نشير إلى قضية إشكالية تتعلق بالتلقي، وهي قضية الترجمة، فنظرية النص شأنها شأن غيرها من منتجات النقد الغربي خضعت مصطلحاتها لترجمات مختلفة من حيث اختيار الألفاظ الدالة والحاملة للثقل الدلالي للمصطلح، ولذلك وجدنا للمصطلح الواحد عدة ترجمات، ونضرب فقط مثالاً واحداً ليدل على عمق الإشكالية:

Pheno - text يترجمه المسدي بـ(بنية الأداء)، بينما عند علوش (النص التام) وعند بركة (نص منجز) وعندالشملي وصولة والقاضي (النص الظاهر) وعند عياشي (النص الظاهرة) وعند البقاعي (خِلْقة النص).[2] والترجمة كما يمكن أن يُلاحظ تراوحتْ بين النظر إلى السطح المنطوق وبين الغوص نحو العمق المفهوم، لكنهما في كلا الناحيتين – والمفترض تلازمهما – تؤدي بتعددها لا إلى ثراء التعدد بل إلى الخلط العلمي المنهجي الذي يمكن تفاديه باعتماد الترجمات الجماعية الموحدة التي تنال نوعاً من الإجماع بين المختصين بما يحقق لها الهوية المنهجية والصلاحية الإجرائية.

ثانياً: المنهج: أفق القراءة ودائرة البحث:

تجاوزت القراءة مفهومها التقليدي في سياق النقد الحديث وأصبحت مرتبطة بردود فعل القارئ وبفاعليته تجاه النص، بل– أكثر من ذلك– أضحت مفصل الخطاب التأويلي ومحل ظهوره، حتى تبلورعن ذلك ما يسمى بنظرية القراءة (التلقي) **Reception** أو نظرية استجابة القارىء **Reader Response Theory** وهي تعنى برصد سلوك القارئ تجاه

---

(1) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص223.

(2) ينظر مقالة البقاعي: (محاولات في ترجمة مصطلحات نظرية النص والعلاقات النصية، ص95- 108) في: د. محمد خير البقاعي، الكلام على الكلام: دراسات في الفكر والثقافة سلسلة كتاب الرياض (122) مؤسسة اليمامة، الرياض، ط1، 1424هـ 2003م، ص100.

النص وبتمظهراته داخل النص ضمناً حسب أيزر في توجه القرائي، أوفي مقصديته المفترضة من قبل المؤلف حسب إرفين فلف في رؤيته الظواهرية.[1] ونحن ليس من سبيلنا البحث في نظرية القراءة وما يستتبع ذلك من مقدمات ونتائج، وإن كانت خطواتنا الإجرائية تقع على جادة القراءة وتنحاز بحكم المنهج إلى صف القارئ. فنظرية النص تولي القارئ اهتمامها الأكبر، وإذا صح لنا الحكم - دون اقتسار للمصطلحات - فإنّها (نظرية قراءة) بامتياز؛ فالنص كما يرى بارت " 'يوجد' على يد القارئ نفسه، الذي يقوم بدور الشريك بدلاً من دور المستهلك"[2] أيْ أنّ النص لا يسمى نصاً حتى يدخل حيز القراءة.

من هذا المنطلق حظيت القراءة المنهجية، في النقد الحديث عامّة، باهتمام متزايد لأنها باتت المخولة بالكشف عن مكونات النص، وبمنحه فاعلية الاستمرار والاستثمار في نصوص أخرى.

ولهذا السبب ذاته تتخذ هذه الدراسة من القراءة أداةً للكشف وفق منهجيتها المحددة في إطار (نظرية النص) متخذة من عناصر عنوانها محددات لسيرورتها، وضوابط لمنطلقها المنهجي. هي، إذنْ، قراءة استكشافية تأويليّة؛ من حيث تناولاتها للنصوص المخصوصة في سياقها، لكنّها، مع ذلك، معهودة المسلك في نهجها النظريّ.

وحتى نزيد الأمر وضوحاً حول شأنها سنحاول تقديم تحديد أولي للمفاهيم نحرر به مصطلحات البحث؛ ليكون بمثابة المنطلق النظريّ الخاص بالدراسة، والراثم لدائرتها:

(2-1) حد النص الغائب:

يعرّف النص الغائب في هذا السياق بأنّه "مجموع النصوص المتسترة التي يحويها النص الشعري في بنيته. وتعمل بشكل باطني، عضويّ، على تحقق هذا النص وتشكل دلالته. ومن ثم تتعطل أية عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركب، ولهذه الدلالة الغامضة، بدون معرفة

---

(1) ينظر:

- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة د. عزالدين إسماعيل (مقدمة المترجم) النادي الأدبي الثقافي بجدة - المملكة العربية السعودية،ط1، 1425هـ 1994م، ص25.

(2) د. شكري محمد عياد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد،، دار إلياس العصرية، القاهرة - مصر، ط1، 1986م، ص47.

حقيقية بهذا النص الغائب، وتخريج معانيه، وإضاءة ظلماته الرمزيّة"[1]. ومن هذا التحديد يتضح بأنّ أيّ نص هو تركيب من نص حاضر ذي هوية محددة وكيان ماثل، على الأقل من حيث وجوده اللغوي الفزيقي ومن حيث احتواؤه على أثارةٍ من عاطفة أو فكر، ونص آخر غائب ذي هوية غامضة ورامزة، يستدعي كشفاً لملامحه وتبياناً لفاعليته في إنتاج الدلالات، وتشكيل التلقي المضاهي لعملية الخلق والإيجاد، بناءً على العَقْد الضمني بين المنشئ والمتلقي في إطار أعراف وشفرات مؤسسة الكتابة.

وللنص الغائب تجليات مختلفة، لا تقف عند حد تضمن نص لأمشاج من نص آخر أو نصوص أخرى، بل إنه يتدرج ضمن قوانين وآليّات مختلفة: "قانون الاجترار- قانون الامتصاص – قانون الحوار"[2] وبهذه القوانين يتم تحديد الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب؛ إذ تخضع مستويات القراءة لدى كل شاعر وفي أي نص للنص الغائب لمستويات من الوعي، ومن خلالها يتم موضعة النص حسب التحقيب الزمني للنص ثم حسب التصور للعملية الإبداعية؛ حيث يكون الاجترار دالا على الوعي السكوني الخانع في مرحلة زمنية توصف بالانحطاط وبتشوش التصور الملازم للعملية الإبداعية الذي يوسم بالاستسلام المطلق لهيمنة الآخر؛ النص السابق.

أما الامتصاص فهو مستوى أعلى من التعامل مع النص الغائب حيث يعامله بوصفه حركة وتحولا في إطار الأصل، وبذلك يكون الأصل مخدوماً لا منفياً، هذا إن سلمنا بنقاء الأصل.

و أما الحوار فهو المستوى الأعلى؛ إذ يتعامل مع النص الغائب بوصفه مجالاً لتحاور الأصوات واصطراعها وتباين الرؤى واتفاقها، وهو كما يرى بنيس "يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية"[3] هو، إذن، حالة من الهدم والبناء التي تثمر التجدد والاختلاف.

---

(1) إبراهيم رماني، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط – المملكة المغربية،ع49، صفر 1409هـ اكتوبر 1988م، ص53.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت – لبنان، ط1، 1979م، ص253.

(3)محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص253.

وتقتضي القراءة في كل الحالات التعامل مع النص وفقاً لتجليات القوانين المختلفة؛ فالنص بذلك يملي قراءته، ويحدد سمات تأويله ونتائج ذلك التأويل.

ويقترح الدكتور خليل الموسى تحديد القراءة وفقاً لبنيتين[1]: بنية سطحية: وتشكل حالة الحضور في النص، من حيث انصبابها في تيار دلالي محدد في السطح وفق مقتضيات البوح الشعري، لكن تلك البنية غير مقصودة في ذاتها بل هي مؤشر لبنية أخرى تقبع في العمق. وبنية عميقة: فيها يضمر النص مكبوتاته وينطوي داخلها على أسراره، وهي حالة الغياب المكونة من أصداء واقتباسات متفاوتة في ظهورها وخفائها. ومهمة القراءة المنقبة في (جيولوجيا الكتابات) استدعاء تلك البنية التي تشكل فحوى الخطاب الشعري.

ومع ما في هذا الإجراء المقترح من انطباقٍ عمليّ على بعض النصوص، فإنّ النصوص الشعرية تختلف في قوانين تعاملها مع النص الغائب اجتراراً أو امتصاصاً أو حوراً من حيث التكون الأساسي للنص، وبذلك يغدو المسعى التطبيقي خاضعا لطبيعة الظاهرة الشعرية في التحليل الأخير؛ من حيث تأويل الظاهرة وتحديد السطح من العمق من جهة ، وتحديد ما إذا كان النص المعالج يكتنز بنية عميقة أم لا من جهة أخرى، حيث أن الأمر يتعلق باحتمالات انفتاح النص وانغلاقه.

و يُضاف إلى ذلك أنه على جدوى تلك المحاولات لضبط قوانين النص الغائب وقراءته، فإن اللغة ذاتها –من حيث كينونتها العضويّة- تحتفظ بغيابها وبتمنعها الخاص وبدلالاتها المرتبطة بفعل إنتاجية القراءة؛ إذْ أنّ النص الغائب من منظور القراءة "هو كل ما لم يقله النص صراحةً ولكنّه كامنٌ فيه، وعلى الناقد أن يحضره إلى عالم الإشارة من خلال نظام

---

(1) ينظر حول ذلك:

– د. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق – سوريا، 2000م، ص61.

وقد حلل الدكتور الموسى النص الغائب في (أفاعي الفردوس) لإلياس أبي شبكة وفقاً لهذا المفهوم، ورأى أن أبا شبكة ينغمس في وصف الرذيلة، بل ويحث عليها، وفقاً لما تظهره البنية السطحية من خلال النصوص المستدعاة، لكن ذلك السطح لا يستقر أمام القراءة ؛ فالنص يخفي في طياته صورة المرأة المثال التي تنسج النصوص المستدعاة صورتها في العمق النصي، وذلك ما تظهره قراءة البنية العميقة للنص.

الكتابة أو من خلال السياق"[1] (فالكتابة - اللغة - من زاوية نظر خاصّة "يقطنها دوماً آخر، خارج، نائي، وبعيد، وفي جوفها يقبع الغياب"[2]. إذن فالغياب، من هذا المنظور، في الأفق الشعري -كما هي الحال في غيره- حال لازبة تشكل اللغة أنساقها بانضفاره مع الحضور في جديلة واحدة هي شفرة الأداء الشعري المخصوص؛ أو بكلمة واحدة القصيدة.

ومن هذا الباب تبدو لغة الشعر -بسبب من غموضها وانزياحها عن المعيار- أكثر توفراً على حالة الغياب من خلال خاصية الترابط النصي بالأعراف النوعية من جهة، وبالخطابات المؤثرة من جهة أخرى، مع الاحتفاظ بمخزون الغياب اللغوي العضويّ العام الذي عبر عنه باختين بالحالة الحوارية للغة.

ومن زاوية مقابلة يصحّ لنا القول إنّ التلقي هو الخط الافتراضي لالتقاء حالة الحضور والغياب؛ فهو محل التقاء التجارب وتمازجها، ومورد التخصيب الفعلي للعملية الإبداعية؛ إذْ به يصبح النص في صورة نصين: "نص موجود تقوله اللغة، ونص غائب يقوله قارئ منتظر"[3] يشكّل حضوره في الخطاب النقدي وفي التجربة القرائية في صورتها الفردية والجماعيّة.

وفي هذه الحالة تبدو مهمة القارئ ذات صعوبة؛ إذ تحتاج إلى مراس وخبرة راسخة في فك الشفرات النصية والكشف عن الغياب القاطن في أعماقها، فإذا كانت اللغة عبارة عن (نظام من العلامات) هي معطيات الكلام **Parol** الناجز للفرد ضمن أعراف اجتماعيّة معينة، فإنّ هذا الفعل العلاميّ الناجز "مزدحم بالإرادة والفكر"[4]، وهو من جانب آخر يزخر

---

(1) د. بسام قطوس، تمنع النص متعة التلقي: قراءة مافوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ط1، 2002م، ص45.

(2) ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1986م، ص106.

(3) د. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ط1، 2002م، ص119.

(4) ينظر:

- H. G. Widdowson, Linguistics, Oxford University Press, printed in China, 1996. page 90

بأصواتٍ سابقه عليه يحيل عليها ويتحاور معهـا، فكـلّ علامـة منـه هـي "تأويـلٌ لعلامـات أخرى"[1]. ومهمة القارئ -والحال هكذا- أن يعمد إلى تفكيك العلامات النصية والبحـث عن الآثار المندمجة في كيانها العضويّ ثم القيـام بـسبر فاعليتهـا في بنـاء الـنص وإنتـاج دلالتـه الشعريّة، وهذا لا يعني بأية حال إرجاع العلامات إلى أصـولها التـي انتـشرت منهـا، فليـست مهمة القارئ الوحيدة تحقيق وجود (الأصل) والبحث عن المعين الذي نبع منه الـنص، وإن كانت هذه المهمة مطروحة ضمن أجندته العملية التي توصله إلى غاية. ذلك أنّ كل نص نتاج ملفوظات معلومة ومجهولة يصعب في كثير من الأحوال الكشف عـن هويتهـا الحقيقيـة فهـي متدرجة في كل الأنواع الخطابية المختلفة؛ فمنها ما يتعالى حتى يتصل بالنص المقـدس، ومنهـا ما ينخفض حتى يتنازل إلى الاتصال بأصوات الباعة المتجولين، ومنها ما يراوح داخل أسـوار الأدب، ومنها ما تتشعب به سبل الانتشار ليأتي من حقول ثقافية مختلفـة. ولكـلّ دلالتـه التـي ترسمها قصدية النص وتبين عنها إعلاميته بما تقتـضيه موقفيتـه وفـق طرائـق حبـك وسـبك معينة، كما يرى علماء لغة النص.[2] ومن هنا تتجـه مهمـة القـارئ نحـو البحـث عـن فاعليـة النصوص المكونة للنص الماثل في انبنائه وإنتاج دلالته، لا إلى تحقيق هويته الأصليّة التي انتـشر منها كما يلاحظ في بعض وجوه الخطاب النقديّ المتعجل، الذي يتحقـق فيـه المقـصد بإرجـاع الأمشاج النصية إلى أصولها دونَ محاولة إدراك فاعليتها في إنتاج شعرية النص.

بهذا يكون واضحا ما نعنيه باستحضار النص الغائب، من بحث عن جـذور التكـوين النصي، ووصفها بصورة مورفولوجية في ضوء المعرفة الأسلوبية والسيميائية ما وسع التأويـل ذلك، وما استدعى النص، ثم التأشير الكثيف نحـو ممارسـتها الدلاليـة داخـل الـنص المعنـيّ بالتحليل. وهذا يعني في سياق الخطاب النقدي القرائي الاشتغال على إيجاد دوال ومدلولات،

---

(1) د. الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2000م، ص71.

(2) يرى علماء لغة النص أنّ النص يحققُ نصيّته بتوفره على معاييرَ سبعةٍ هـي: الحبـك، الـسبك، القـصدية، الإعلامية، الموقفية، التقبلية، التناص، لمزيد من التفصيل يراجع:

- د. إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبـرت ديبوجرانـد وولفجانج دريسلر)،، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط2، 1999م.

هي ناتج القراءة، ومستخلص الحوار مع النصوص الشعرية، محل التحليل، بغية خلق نص مضاءٍ لتلك النصوص يُوصف في المحصلة النهائية بأنه نصها الغائب. من هنا صح لنا أن نجازف بأن نسم دراستنا بـ(النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة) ليؤشر نحو قراءة واحدة تعبر عن اتجاه قارئ واحد، وإنْ كانت ذات زوايا متعددة. وبذلك فـ"النّص الغائب إذا استعرنا صورة (سارتر) خضروف غريب لا يوجد إلا بالحركة ولابد لإبرازه إلى حيّز الوجود من فعل ملموس، وهذا الفعل هو القراءة من حيث هي خلقٌ جديد للنص"[1]؛ أيْ إقامة نص للقراءة من وحي النصوص المقروءة وفق الشرط المنهجيّ اللازم. وهذا لا يعني الادعاء باستقصاء الوصف المثالي للنص، فهذا حلم لن يتحقق؛ لأنّ النص لنْ يسلم بحقيقة نهائيّة، ولن يكشف عن مجاهله التي تتسع باتساع القراءة، وتتعدد بتعدد القرّاء، وتتطور مع دورة الزمن وفقا لتوقعات تخضع لقانون الاختلاف.

(2-2) حد القصيدة العربية الحديثة:

(2-2-1) المفهوم:

يقصد بمصطلح (القصيدة العربيّة الحديثة) النص الشعري المنتج في إطار اللغة العربية منذ الإرهاصات الأولى لما عرف بمرحلة (الإحياء) وهي الانتقالة الأولى للشعرية العربية الحديثة، التي اتخذتْ من التراث الشعريّ العربيّ في أزهى عصوره القديمة معتمداً **Canon** لرؤيتها الإبداعيّة، ويرجع ذلك، على وجه التقريب، إلى منتصف القرن التاسع عشر الميلاديّ. حتى جاءت الانتقالة الثانية التي ازدهرت من العقد الثالث حتى العقد الخامس من القرن العشرين ممثلةً في التيار الرومانسي الذي شكل بنيانه ثلاثة اتجاهات (الديوان- أبولو - المهجر) وما لف حول ذلك وتبعه من تجارب فردية اتخذت الرؤية الرومانسية معتمدها الشعري مترسمة إبداع آحاد من التراث العربي من جهة، وتيارات الرومانسية الغربية من جهة أخرى. وأخيراً تأتي الانتقالة الثالثة بعد الحرب العالمية الثانية -نهاية أربعينيات القرن العشرين- ممثلة بما عرف بـ(الشعر الحر) أو قصيدة التفعيلة التي اتصلت بتراث الشعرية العربية، وبالتراث الإنساني عامة متخذة من حركة التفعيلة بديلاً عن نظام البحر، ومعتمدة على الدفقة الشعورية إلى منتهاها.

واستخدامنا لمصطلح (قصيدة) يرجع إلى توفر هذا المصطلح على الصبغة الحسية؛ من

---

(1) محمد الغزي، النص الغائب في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة نزوى، ع50، ابريل - 2007م، ص36.

حيثُ انطواؤه على سمة التحديد التي تضع الخطاب النقدي في مواجهة مباشرة مع النص الشعريّ في صورته المتحققة. ولقد كان بالإمكان أن نسم هذا المتن الشعريّ المتحقق بـ(الشعر العربي الحديث) ولا ضير في ذلك من وجه منهجي، لكنّ توخي الدقة قادنا نحو استخدام مصطلح (القصيدة)، فـ"كلمة الشعر Poetry تدلّ على المفهوم العام، على النظرية، وكلمة الشعر القصيدة Poem خاصّة بالبنية الحسية التي تمثل فيها هذا الشعر"[1]. والمقصود بالبنية الحسية في هذا التحديد أنّ القصيدة "تتضمن على الأقل البعد الجمالي والبعد المعرفي Cognitive للغة"[2] من حيث احتواؤها في بعدها الجمالي على الإيقاع والتخييل، ومن حيث توصيلها اللغوي في بعدها المعرفي. وغني عن الإشارة أن تعاملنا النقدي مع (قصائد) متحققة حساً تمثل الشعر بمفهومه العام في مرحلة زمنية محددة هي العصر الحديث المتعارف عليه لدى مؤرخيّ الشعرية العربية.

(2-2-2) قضيّة التقسيم:

ومما يدخل في سياق الكلام عن القصيدة العربية الحديثة مسألة التفريق بين انتقالاتها الثلاث. فمن الباحثين من ينفي إمكانيّة التفريق والتقسيم وفق تصور تحقيبي محدد، وهم يرون ذلك نظراً لبعض الدواعي الموضوعيّة التي سنحاول هنا أنْ نلم شملها لنخرج برؤية متقاربة، وإنْ وردت مفرّقةً في مصادر شتى:

1. التقسيم أمر غير ممكن لأنّ ما نتحدث عنه هو فترات أدبية وليست مدارس أدبية، وذلك أنّ الفترة لا تتمتع كالمدرسة بوحدة الهدف والرؤيا الفنية، وإن اتسمت بشيء منها. كما أن فترات الشعر ليست انعكاساً آلياً لتطورات سياسية واجتماعية معينة يمكن أن تنسب إليها، وبذلك فالتطور الفني الذاتي للشعر يفرض حكماً آخر في هذه القضية[3].

---

(1) د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، د.ط، 1412هـ– 1992م، ص294.

(2) ينظر:

- Samuel R-Levin, The Conventions of Poetry, in (Literary Style: Asymposium) , Edited by: Seymour Chatman, First Edition, Oxford University Press, 1971. , P177

(3) ينظر حول ذلك:

2. كما أنّ تلك التقسيمات تتجاهل الطبيعة التطورية المتسقة للشعر؛ إذ أن كل فترة ترفد ما بعدها، فالانجازات الشعرية الأكثر حداثة وتطوراً ما كانت لتصل إلى ما وصلت إليه لولا أنها بنت قوتها على حيوية التجارب الماضية المهمة في سياقها التاريخي[1].
ومن هنا فتلك الفترات متداخلة ومترافدة حسب أوليتها الزمنية. وبذلك يبدو لبعض الدارسين أنّ "ما ندعوه اليوم أدباً طليعياً في البلدان العربيّة ليس سوى استجابة متأخرة لموقف عيش منذ جيل كامل على الأقل"[2] فهو لم يؤتِ ثماره على مستوى التحقق الإبداعي إلا متأخراً.
3. تعايشت تلك الاتجاهات المرسمة للفترات الفنية في بعض الفترات الزمنية ذات الحراك الانتقالي النوعي، فمثلاً "في الأربعينيات نستطيع أنّ نجد لأول مرّة في تاريخ الشعر العربي الحديث بعد النهضة تناسقاً في الوضع الشعري في الوطن العربي عموماً. فثمة جماعة من الشعراء الرواد الذين يشتركون في نظرة متقاربة إلى الشعر، وثمة جماعة المحافظين الذين يقفون على النقيض من الجماعة الأولى، وثمة جماعات كثيرة من الشعراء يتخذون موقفاً وسطاً"[3]. وهذا الوضع –وإن كان محددا للفروق النوعية– يجعل من الصعوبة بمكان الجزم بتحقيب زمني محدد.
4. 4 – ينفي الفضاء الجغرافي العربي المتنوّع التقسيم، حيث تتفاوت التجارب التجديدية من قطر عربي إلى آخر، كما تختلف التقاليد الشعرية اختلافاً معيناً في كل قطر عربي تبعاً للأمزجة الإقليمية وللعلاقات الثقافية التي يقيمها هذا القطر مع قطر آخر.
5. يرى بعض الباحثين أنّ مفهوم التقسيم التحقيبي عند مؤرخي الأدب العربي قد

– د. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة،، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1، 2001م، ص23 وص24.

(1) د. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص22.

(2) د. الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً، ترجمة: د. محمد حافظ دياب، سينا للنشر، القاهرة – مصر، 1994م، ط1، ص47 (الهامش).

(3) د. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص22 وص23.

"اعتمد على أنموذج غربي يرى أنّ الفترة الحديثة من فترات ذلك الأدب بدأت بالا تباعي ثم انتقلت إلى الرومانسي وبعده إلى الحداثي ثم مابعد الحداثي"[1]. وهو ما لا يتفق مع التكوين الخاص بالأدب العربي عامة والشعر منه على وجه الخصوص.

(2-2-3) اعتبارات التقسيم:

مع ذلك فإنّ بعض الدارسين قد درجوا على التقسيم ورأوا لذلك بعض الاعتبارات الموضوعية المنبثقة من الطبيعة التكوينية لكل انتقالة. وللتفريق بين تلك المراحل الثلاث للقصيدة العربية الحديثة حاولوا تلمس نقاط الافتراق والاتفاق، فتباينت وجهاتهم في التفرقة، من حيث الشمول والتخصيص، ومن حيث زاوية النظر. ونحن هنا لن نتتبع كل تلك الجهود الكثيرة، لكننا سنحاول رصد أهم تلك الوجهات -من حيث جوهرية التفريق- على نحو من الاستقراء النسبي الآتي:

أ- التفريق باعتبار نوع الوجدان الغالب: وفي النظر من هذه الزاوية ما يسم الشعر بالتعبيرية؛ حيث يُتصور الشعر معبراً عن روح الفرد أو الجماعة، وفي هذا الصدد يفرق محمد مندور بين الانتقالات الثلاث للشعر العربيّ الحديث حيث يصف الانتقالة الأولى بـ(التقليد) والانتقالة الثانية بـ(الوجدان الفرديّ) والانتقالة الثالثة بـ(الوجدان الجمعي)[2]. والملاحظ على هذا التقسيم أنّ بؤرة التركيز فيه مسلطة على عنصر الوجدان دون غيره مما يحصر ماهية الشعر ووظيفته في الجانب التعبيري. ومع أنّ التقسيم يصم الانتقالة الأولى بالتقليد إلاّ أنّ عنصر التوجه في التفرقة يؤشر إلى أن التقليد راجع، من هذا المنظور، إلى التقليد في الحساسية الشعرية (الوجدان) لدى

---

(1) د. سعد البازعي، شرفات للرؤية: العولمة والهوية والتفاعل الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ط1، 2005م، ص10. والرأي - هنا - للباحثة الأمريكية تيري دي يونج Terri De Young، وقد أورده البازعي في معرض استعراضه لكتابها عن السياب:

- Placing the poet: Badir Shakir Al-Sayab and Postcolonial Iraq (New York: State University of New New York Press, 1998).

(2) د. عبد المنعم تليمة، ود. عبد الحكيم راضي، النقد العربي، دار الثقافة للنشر، القاهرة -مصر، ط1، 1984م. ص465.

شعراء تلك الانتقالة؛ فهم يتمثلون روح الشعر العربي في أزهى عصوره ولا سيما العصر العباسيّ، وبذلك فشعرهم خلْوٌ من التعبير الوجداني مما يجعله داخلاً في حيز الشعر (الموضوعي) القائم على التقليد. وأما الشعراء الرومانسيون فهم شعراء الوجدان الفردي جرياً وراء سنتهم في التعبير عن أشواق الذات وأحزانها، ولذلك فهمهم هو إشباع الروح الفرديّة، وهي ما أسماها العقاد في تراتبيته التصنيفية بـ(الذاتية)[1]. وأما مصطلح (الوجدان الجمعي) فهو المصطلح الذي أحسّ فيه مندور نفسه بالاضطراب المنهجي؛ فقال إن المقصود به (الوجدان الواقعي) أو (الوجدان الاشتراكي)، وفي ذلك حصر لا تتقبله طبيعة الإبداع الشعري المتعالية على التصنيف الإيديولوجي.

ومهما يكن من أمر حول هذا التقسيم فإنّه لم يجر في الدراسات النقدية مجرى المصطلحات الراسخة، والمقولات السائرة. ولا يخفى ما في وصم الانتقالة الأولى بالتقليد من إجحاف للتجديد الذي قام به بعض رموزها كشوقي من جهة، وإغفال للاعتبارات التاريخية والحاجات الجمالية التي استجابت لها تلك الانتقالة الشعرية من جهة أخرى.

ب- التفريق باعتبار الانتماء إلى المكان: في هذا الأفق من النظر يتم التفريق بين الانتقالات الثلاث وفقا لانتمائها للمكان[2]، حيث ارتبطت الإحيائية بالمكان التاريخي فشعراؤها يستوحون الأطلال والديار والعرصات والمواقف المكانية

---

(1) يصنف العقاد الشعر العربي الحديث -وجهده من الجهود المبكرة في هذا الصدد- وفقا لطبقية رباعية، هي:

أولا: التقليد للتقليد. ثانيا: التقليد المحكم. ثالثا: الابتكار الناشيء من شعور بالحرية القومية. رابعا: الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية أو من شعور بالحرية الفردية. ينظر: المرجع السابق نفسه، ص464.

(2) ينظر في هذا الصدد:

- د. خالدة سعيد، حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت - لبنان، ط1، 1979م، ص29.

المختلفة التي حفل بها الشعر العربي القديم. وارتبطت الرومانسية بالطبيعة المثالية المشوبة بالنزعة الصوفية للمكان كما هي الحال لدى شعراء المهجر، أو الطبيعة الذاتية النازعة نحو مكان نفسي (شعري - كالليل، والشاطئ المسحور، وغيرهما) أكثر منه موضوعيا؛ بوصفه مهربا من الطبيعة الحالكة للمكان الحقيقي، وقد تجلّى ذلك لدى مجموعة من شعراء الرومانسية في المركز العربي الذين عانوا من التهميش والانكسار في أطرهم المكانية. بينما التحم شعر الحداثة بالمكان الذي يتداخل فيه الإنسان بالوطن في أنساق رؤيويّة متعددة كماً ومعقّدة كيفاً.

ج- التفريق باعتبار الخصائص التكوينية للتجربة الشعرية: حيث يرى بعض الباحثين أنّ القصيدة الإحيائية قصيدة أغراض كالمديح والهجاء والفخر.. الخ، وقصيدة عقل؛ باعتبار موضوعيتها الواصفة، وقصيدة تقليد؛ لأنها ترى في التراث الشعري القديم (المثال الأكمل)[1]. أما القصيدة الرومانسية فهي قصيدة موضوعات حيث تهيمن عليها موضوعات معينة كالطبيعة والمرأة والموت.. الخ، وهي قصيدة عاطفة باعتبار طبيعتها التعبيرية، ثم هي قصيدة تجديد لخروجها على الرسوم الموروثة من حيث طبيعة تصورها للعملية الإبداعية. وتوصف القصيدة الحداثية بأنها قصيدة مواقف؛ موقف من الإنسان، موقف من الزمن، موقف من المكان، موقف من المدينة.. الخ، وأنها قصيدة وعي؛ إذ تقوم على الوعي التام بالعملية الشعرية ومتطلباتها المعبر عنها في صورة مواقف، كما أنها قصيدة تجديد؛ لما قامت به من ثورة في تغيير الوعي بطبيعتها وجسدته في صورة خلق مختلف ذي توقع مختلف.

د- التفريق باعتبار الركيزة الشعرية الغالبة: يقوم هذا التفريق على أساس استنباط ركائز أساسية يقوم عليها بنيان العملية الشعرية منذ زمنها الغابر وحتى آخر منجزات التجريب الشعري الحديث. ومن تقرّي الطبيعة التكوينية للشعرية العربيّة في تاريخها الطويل يجد الدكتور محمد عبد المطلب أنّها تقوم على أربع ركائز أساسيّة هي (الإيقاع - اللغة - التخييل - المعنى)[2]. ووفقاً لهذا المنظور فإنّ الركيزة التي نالت

(1) د. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط1، 1985م، ص184.

(2) د. محمد عبدالمطلب، ركائز التجديد في شعرية الحداثة، في: (كتاب أبحاث المؤتمر العام لاتحاد الأدباء

التقديم منذ فجر الشعرية العربية وحافظت عليها مرحلة (الإحياء) هي ركيزة (الإيقاع الموسيقي). ونالت ركيزة (التخييل) التقديم في مرحلة (الرومانسية). بينما قدمت مرحلة (التفعيلة) ركيزة (اللغة) والمقصود باللغة -إذ الإيقاع والتخييل يرشحان عن استخدام مخصوص للغة- الجانب الفيزيقي المتحقق من خلال التأليف بين العناصر اللغوية لتظهر في صورة أداء؛ أو حسب عبارة تشومسكي استخدام قواعد اللغة. والملاحظ -هنا- أنّ حركة الشعرية طوال تاريخها اعتمدت مبدأ التقديم لواحدة من الركائز مع الاحتفاظ بفاعلية الركائز الأخرى فركيزة (المعنى) موجودة في كل المراحل، وإن كان المعنى ليس مقصوداً في ذاته، وإنما تنبع أهميته من جهة الكيفية التي يتم بها إنتاجه، وكذلك الأمر بالنسبة للركائز الأخرى التي لا تذكر عندما تقدم غيرها[1].

هذا من حيث التفريق، وهو في مجمل اتجاهاته محاولات قد تصيب أوجهاً من الحقيقة، وقد لا يخالفها التوفيق بتاتاً؛ فهي تقريبية ترود التفريق من زوايا متعددة، ويغلبُ عليها الطّابع الاجتهادي التعددي، ولذلك فنحنُ هنا لا نتبنى أي من وجهات النظر السابقة بقدر ما يكمن غرضنا في إضاءة عتبات النص الحديث -عند مساءلتنا لنصه الغائب- من خلال الإدراك لتلك المقاربات النظرية التي رَشَحت عن تأملاتٍ ذات طبائع مختلفة وعوامل تكوينية متباينة.

علاوةً على ذلك، فإنّنا استقرينا -استقراء نسبيا- هذه التقسيمات الثلاثية -في الغالب- لإبدالات الشعر العربي الحديث وفقا للهمّ الذي تحمله هذه الدراسة وهو البحث في النص الغائب لها، مع أنّ هناك جهوداً مناظرة تتجه اتجاهاتٍ لسانية في التفريق؛ حيث تسعى إلى إيجاد إجروميّة لسانية لضبط حركة الإبداع الشعري المتحول من شعرية كلاسيكية قوامها المحايثة في المعجم والسياق إلى شعرية مفارِقة تعتمد على السياق والمقام. فتوالج الاثنتين في منطقة النحو، بما هو حيثيات بنائية، وتخالفها في اعتماد الأولى على معجمها وسياقها الكلاسيكي، واعتماد الثانية على سياقها ومقامها الحديث؛ إذ أن الدلالة المعجمية للنص الحديث تختلف في

والكتاب العرب – القاهرة 2006م)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006م، ص399، 400.

(1) في مرحلة التجريب الحداثي؛ مايعرف بـ(قصيدة النثر) يرى الدكتور عبد المطلب أنّه لم يحدث تقديم، وإنما حذف وإسقاط؛ حيث أسقطت (قصيدة النثر) الموسيقى العروضية، واعتمدت ركيزتي (اللغة والتخييل). ينظر: المرجع نفسه ص401.

سياقها عن المعجم المعهود لإيغالها في الانـزياح[1].

ولا يقف الحد، في هـذا المنظـور اللـساني، عنـد شـطر القـصيدة إلى محايثـة كلاسـيكية ومفارقة حداثية، كائنا ما كان قالبها الشكلي؛ بـل يتعـدى ذلـك ليكـسر كـل تلـك الحـواجز ويطمسها بالقوة العلاميّة المتحققة انجـازاً في نـص الأداء الأدبي، فـالنظر إلى الـنص المتـشكل "وفْقَ نظام علاميّ خاص يشي بطرائق الإبداع في توظيف الظاهرة اللغوية وكـل مـواد الأداء في الكلام لجلاء صور الشعور ومغيّبات الفكر، [وهو ما] يباعد بيننا وبين تصنيف الـشعراء في دوائر مدرسيّة أو مربعات تعليميّة"[2]. فالنص، بـذلك، لا يحتـاج إلى البحـث عـن سـياقات خارجيّة تدعم تأويله، بل هو -كما رأى النقاد الجدد منذ فجر الحداثة النقديـة- مـستقل ذاتيـاً **Self-Sufficient**، يؤدي دلالته من واقع بنائه اللغويّ ذي القصد الفنيّ.

(2-2-4) قضية التسمية:

أما من حيث تسمية المراحل فالأمر قد قتل درسا من قبل بـاحثين كُثـر. وقـد اختلـف أولئك الباحثون في أمر التسمية المنبثقة عن تصور التحقيب؛ فكانت تسميات كثيرة للانتقالـة الأولى كالإحيـاء، الإحيـاء والبعـث، الإحيائيـة، التقليـد، التقليديـة[3]، الكلاسـيكية،

---

(1) ينظر:

- د. عبد السلام المسدي، شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد، مجلة فـصول،، الهيئة المـصرية العامـة للكتاب، القاهرة - مصر، صيف، مج 16، ع1، 1997م، ص22.

(2) د. عبد الله حسين البار، في معنى النص وتأويل شعريته،، مركز عبادي للدراسات والنشر- اتحاد الأدبـاء والكتاب اليمنيين، صنعاء- اليمن، ط1، 1425هـ - 2004م، ص44.

(3) اختيار بنيس للانتقالة الأولى للـشعرية العربيـة الحديثـة، وقـد اعتمـده مـستبعدا مـصطلحات أخـرى كالكلاسيكية التي ناقشها بغرض اقصائها، ويأتي اختياره معتمـدا عـلى الإنـصات إلى الممارسـة النـصية لشعراء الانتقالة الأولى ونصوصهم الموازية، كما يعتمد على تأصيل المصطلح بالرجوع إلى لسان العـرب ورسالة التقليد لابن القيم. ينظر ذلك في:

- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها(1) التقليدية، من ص73 إلى ص98.

أو الكلاسية، الكلاسيكية الجديدة، الاتباعية[1]، وغير ذلك. وكانت تسميات كثيرة للانتقالة الثانية كالرومانسية أو الرومانتيكية، الوجدانية، العاطفية، الذاتية، الابتداعية، وغير ذلك. وكانت تسميات كثيرة للانتقالة الثالثة كالشعر الحر، الشعر الحديث، الشعر المعاصر، الشعر الواقعي، الشعر الجديد[2]، شعر الحداثة، شعر التفعيلة، وغير ذلك.

لكننا في سياقنا هذا، نؤثر ما استقر من تسمية لكل مرحلة وراج بين الباحثين من جهة، وما كان جامعا لأوجه من الرأي حول حقبة من الحقب من جهة أخرى. حيثُ اخترنا من التسميات السابقة (القصيدة الإحيائية) للمرحلة الأولى؛ إذ أنّ هذا المصطلح لم يثر جدلا كثيرا كالمصطلاحات الأخرى[3]، ونال شيئا من لوازم الإجماع، و(القصيدة الرومانسية) للمرحلة الثانية؛ حيث نال هذا المصطلح المعرّب استقرارا نسبيا، و(القصيدة الحداثية) للمرحلة الثالثة؛ للخروج من حرج التسميات الكثيرة من جهة، ولجمع هذا المصطلح لشتيتٍ من القول حول نوعية القصيدة المتشكلة في هذا الإطار؛ فقد تدخل فيها القصيدة البيتية المتوفرة على خصائص الحداثة، كما قد تدخل فيها تجربة قصيدة النثر المثيرة للجدل (غير ملزمين أنفسنا باحتضان أي نموذج معين؛ تفعيلي – بيتي قصيدة نثر، في سياق التطبيق). وبذلك نكون قد اتقينا حصر هذه الحقبة في نوعية قصيدة التفعيلة، واتجهنا نحو مصطلح جامعٍ نسبيا، وإنْ كان ليس مانعا.

---

(1) الاتباعية والابتداعية مصطلحان أطلقهما أحمد أمين وزكي نجيب محمود على الانتقالة الأولى والثانية للشعر العربي الحديث، وذلك في كتابهما: قصة الأدب.

(2) اختيار الدكتور المقالح للتفريق بين ما عرف بالشعر الحر (الجديد) وقصيدة النثر (الأجد)،ينظر ذلك في:

– د. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، ص70، وما بعدها.

(3) لا نغفل بهذا التعليل الجدل الذي أثير حول حقيقة الإحياء من لدن طه حسين فيما بعد؛ والذي يتلخص في السؤال: (هل الإحياء إحياء مَوَات والشعر العربي لم يمتْ؟!).لكننا نؤثر هذا المصطلح على غيره لشيوعه واستقراره النسبي كما أشرنا.





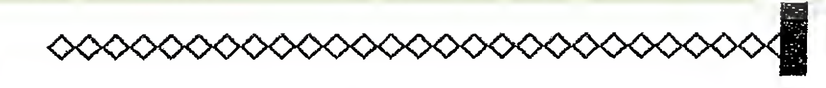
الفصل الأول

القصيدة الإحيائية









الفصل الأول

القصيدة الإحيائية

مدخل:

الإحياء -في سياقه العربي الخاص- هو العودة إلى التراث لغرض إحيائه في صور نصية جديدة عبر (حفظ) ذلك التراث حفظا واعيا، ثم نسيانه في صورته ذات الملامح الحقيقية، ثم استعادته في إنتاجات نصية جديدة فيها معالم القديم المجددة لتلبية حاجة جمالية لدى الإنسان العربي الحديث.

وهي صورة مقاربة لطبيعة الإحياء في كل تراث، وقد شهد التراث العربي في صورته الكلية المتسلسلة طوراً إحيائياً مع بداية ما يعرف بالعصر الحديث، أي منذ بدايات المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر. وهي مرحلة ازدوج فيها توجهان مختلفان صبغا الحياة الفكرية والأدبية في تلك الفترة:

أما التوجه الأول فهو ما يطلق عليه الدكتور محمد مصطفى بدوي (التبني)[1] الذي سعى من خلاله المفكرون والأدباء العرب إلى التعرف إلى الآخر، وخصوصا، عن طريق ترجمة بعض أعماله واستزراعها في صميم الثقافة العربية، وفي هذا المنحى تصب أعمال الترجمة العربية منذ رفاعة الطهطاوي وأديب إسحاق فمن لحقهما.

و أما التوجه الثاني، فهو التوجه نحو التراث العربي لاستنطاقه واستجلاب نماذجه المشرقة بعد فترات التقليد غير الواعي التي جعلت الأدب العربي يعيش في حالة من الركود.

---

(1) د. محمد مصطفى بدوي، الخلفية التاريخية للأدب العربي الحديث، في (تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث) تحرير: عبد العزيز السبيل وآخرون، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1423هـ - 2002م، ص37.

وهذا التوجه ذو ارتباطٍ بالتوجه الأول؛ حيث كان الرجوع إلى التراث بعد الإطلاع على ما لدى الآخر من تجديد في إبداعه، بعد أن كان قد اتخذ تراثه زادا له في تحقيقه. هذا إلى جانب الحساسية المفرطة من قبل المثقف/الأديب العربي بضرورة العودة إلى عصوره المزدهرة هربا من واقع بدأت تخيم عليه غاشية الضعف والتراجع أمام تقدم الآخر الغربي.

هذا على المستوى العام المؤطر للمنتج الإبداعي، بصورة عامة، والشعري منه بصورة خاصة. أما على المستوى الخاص (الشعري) -وهو موضوعنا- فقد تم الرجوع إلى نماذج شعرية من العصر الجاهلي والعباسي بصورة خاصة ومن عصور أخرى بصورة عامة بما في ذلك العصور التي أطلق عليها (عصور الانحطاط).

وإذا صح حصر الريادة في هذا المجال في شخصية واحدة، فإن النهضة الشعرية العربية تعزى إلى محمود سامي البارودي 1839-1904 الشاعر المصري الذي اشتهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. إذ كان البارودي مثالا لروح التجديد الإحيائية -رغم تقليديته الواضحة في بعض أشعاره- في أشعاره واختياراته التي دلت على الأفق الإبداعي الذي ينشده لنفسه ولجيله.

ولقد مضى جيل البارودي، ممثلا في عدد من الشعراء في مصر خاصة وفي أنحاء متفرقة من الوطن العربي، على ذلك النحو الاسترجاعي للنصوص القديمة عن طريق المعارضة والاقتفاء للصور والمفردات والتراكيب حتى شملت إستراتيجية الاستعادة كل مناحي الإبداع الشعري ومستلزماته. يقول أدونيس في هذا الصدد: "لم يكنْ هذا الإحياء مجرد إحياء لطرق التعبير، وإنّما كان أيضاً إحياءً لطرق الحساسيّة، والمقاربة، والتفكير. ومن هنا أسهم في تثبيت النظرة إلى هذه الأشكال بوصفها مبادئ مطلقة لا يجوز الخروج عليها، وإنّما تجبُ استعادتها دائماً لأنّها هي الحقيقة الشعريّة المطلقة "[1].

من هذه الوثوقية المطلقة بالتراث الشعري العربي كان الإحياء دعوة إلى الانسجام والتناغم مع الكائن، لا إلى الإحياء ثم التغيير في أفق الممكن. وبعبارة أوضح كان الإحياء

---

(1) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط3، 2000م، ص85.

يأخذ صورة (تسجيل التراث): "وقد أخذت هذه الصورة تجليات كثيرة يجمع بينها جميعاً أن العنصر التراثي المستدعى يظل فيها محتفظاً بدلالته الأساسية، وأحياناً كثيرة بصيغته اللغوية"[1]. هذا، رغم ما نجده لدى بعض الشعراء من صور تجديدية، ومغامرات بسيطة في استخدام اللغة، لكنها، وبصورة ارتدادية، نوع من التجديد والمغامرة الخجولة الخاضعة لقانون عام هو قانون الانسجام والموافقة للمثال المكتمل الذي لا يحتاج إلى زيادة.

ومع ذلك كله فمرحلة الإحياء كانت مرحلة لازمة للشعر العربي -كغيره في هذا الصدد- ومهمة في مسيرته التي أفضت إلى الولادة الطبيعية لانساق تجديدية، وذلك بعد المرور بمرحلة الإحياء التي اقتضتها حاجة جمالية ملحة في فترة خيمت على العرب فيها هيمنة الآخر من جهة، واستنفدت فيها كل وسائل التعبير الموروثة من المرحلة السابقة طاقاتها الجمالية، من جهة أخرى.

ونحن ننظر، في دراستنا هذه، إلى الإحياء في ضوء توصيفنا السابق له من حيث ارتباطه بالتراث العربي موقفاً تصورياً جاهزاً وتعبيراً شعرياً متحققاً. نبحث عن النص الغائب ونسائل دلائليته في النص الشعري الإحيائي من خلال علاقته بالتراث الشعري القديم الذي ارتحل إليه في صورة أشكال تعبيرية جاهزة تم إخضاعها للحاجات النصية الحديثة.

ولقد فرض علينا هذا النظر المحصور في الإطار التراثي، بوصفه النص الغائب الواقف خلف التشكلات الدالة للنص الإحيائي، تقسيم هذا الفصل إلى أربعة مباحث:

1. المعارضة: البؤرة النصية المزدوجة وتشكيل الغياب في النص الإحيائي: وفيه ننظر في واحدة من قصائد شوقي الرثائية التي قالها في رثاء محمد فريد معارضاً نص المعري الشهير بـ(الدالية) التي قالها في رثاء فقيه حنفي. ونظرنا يحاول استجلاء الازدواج النصي الدال رؤيةً سابقةً من حيث القصد الإبداعي، وأداءً منجزاً ظهر في صورة

---

(1) د. علي عشري زايد، استدعاء التراث في الشعر الكويتي: المصادر - الصيغ - الدلالات، في: (الأدب الكويتي خلال نصف قرن) ج1،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ط2، 2008م، ص159.

خطوط نصية متعالقة مع الأداء البنائي والدلالي للنص القديم، ليشكل -بذلك- الحالة الأولى الواضحة من حالات الغياب في النص الإحيائي.

2. التقاليد الشعرية التراثية بوصفها طروساً للكتابة في النص الإحيائي: وفيه نفترض أن النص الإحيائي يقوم بعملية محو وكتابة من خلال آلية النسيان/التذكر، ونطبق هذا الفرض على مقدمة غزلية من نص مدحي للشاعر اليمني الإحيائي أبي بكر بن شهاب الدين، مستهدين بمفهوم التطريس لجيرار جينيت، وواضعين النص الحديث في مقابلة تحليلية مع النصوص التراثية القديمة التي خضعت في صورتها الافتراضية لمحو كتبت عليه آثار النص الحديث.

وقد استغنينا بالمقدمة عن بقية النص لما تتوفر عليه من خصائص تربطها بالنص القديم من حيث توفرها على العلامات السيميائية الوافدة من النص القديم. أما بقية النص فقد أشرنا إليه إشارات دالة حيث تقتضي الضرورة مولين اهتمامنا لطريقة المقدمة في استيعاب العلامات التراثية المقدماتية في صورة كتابة على كتابة محوة نوعا ما (تطريس)، كما يفترض النموذج النقدي المتبع في القراءة.

3. الزمن والمكان بوصفهما مكونين لحالة الغياب في النص الإحيائي: وفيه نستجلي سيميائية الزمن في النص الإحيائي من خلال علاقته بالنص القديم في تكوينه الزمني من جهة، ونستجلي سيميائية المكان في النص الإحيائي من حيث انبثاق دلالاته المكانية من خلال علاقته بالنص القديم ودلالته على حالة التعلق الوجداني بذلك الزمن المثالي في المخيال الشعري لدى الشاعر الإحيائي، من جهة ثانية. ولقد اخترنا مقدمة قصيدة بعنوان (فرعون) للشاعر: محمد سليمان الأحمد (بدوي الجبل)، واتجاهنا نحو اختيار هذه المقدمة بالذات راجع إلى القيمة النصية الخاصة التي تنطوي عليها، ففيها تتجلى حالة الغياب للزمن والمكان من خلال إحالتها على الماضي الذي يتعلق به النص في رؤيته (الكلاسيكية) ورؤياه (حلمه في العودة إلى الماضي).

وقد استغنينا عن تحليل النص كاملا اعتبارا لانحصار همنا في المقدمة وحسب بما توفره من دلالات زمنية ومكانية، أما بقية النص فهي من نوع الهجاء السياسي المعبر

عن غضب من الحاضر وحنين إلى الماضي (نستولوجيا) لخصته المقدمة بصورة رامزة.

4. المفهوم التراثي للشعر بوصفه مكونا لحالة الغياب في النص الإحيائي: وفيه نستجلي الغياب الذي ينطوي عليه النص الإحيائي من خلال التنقيب عن الأصوات الغائرة في طبقات نص شعري لمحمد محمود الزبيري بعنوان (لحظات الإشراق الفني)، وللعثور على تلك الأصوات نقسم هذا المبحث إلى قسمين: قسم في المفهوم الشعري من خلال المقول الشعري، وقسم في المفهوم الشعري من خلال المعطى النقدي. ونحن نستعين في بعث تلك النصوص، من واقع المعطيات العلامية للنص الحاضر، بالعودة إلى أبحاث متخصصة جمعت الشتيت المتفرق من أراء الشعراء العرب القدامى عن أشعارهم وأراء النقاد العرب القدامى عن الشعر. ومن واقع ذلك نقوم ببناء النص التراثي الغائب الذي يستقوي به النص الإحيائي في إنتاج طاقاته التعبيرية والتصورية عن الشعر ذاته.

وبذلك نكون قد قاربنا الحالات الممكنة لتشكل النص الغائب في شعر الإحياء، ونكونُ قد بنينا النص الغائب المفترض -على الأقل في منظور هذه القراءة- لتلك الانتقالة الإحيائية في تاريخ الشعرية العربية من خلال مسائلة : (المعارضة) بوصفها أبرز التجليات في علاقة النص الإحيائي بنصه التراثي الغائب ، فـ(التقاليد) بوصفها لازمة أساسية لتحقق الفعل الإبداعي الإحيائي في علاقته بالتراث، فـ(الزمن والمكان) بوصفهما حقلين دالين على تعلق النص الإحيائي بزمن ابداعي قديم في رقعة جغرافية محددة ، فـ(ماهية الشعر) كما تجلت تراثيا بوصفها المتحكم التصوري الإساسي في انتاج النص الإحيائي.



أولاً : المعارضة : البؤرة النصية المزدوجة وتشكيل الغياب في النص الإحيائي :

تعدّ المعارضة من أهم السمات المميزة لمرحلة الإحياء في الشعر العربي الحديث، وإذا كان الإحياء يعني فيما يعنيه إحياء القديم الذي أصبح بينه وبين ذائقة الناس قطيعة أو شبه قطيعة، فإنّ شعراء تلك المرحلة قد سعوا إلى إحياء القديم مساعيَ مختلفةً، من أهمها معارضة ذلك القديم. وتعني المعارضة "أنْ ينظم شاعر قصيدة أو مقطوعة يحتذي فيها نصا لشاعر آخر ينسج على منواله... ولابد من التقاء النصين (المحتذي والمحتذى) في الوزن والقافية وليس من المفروض المحتوم التقاؤهما في الموضوع"[1]. وأبرز ما يستنبط من هذا التعريف هو أنّ مفهوم المعارضة يتضمن بالضرورة وجود نصين أحدهما ماثل هو محل الخلق والآخر غائب هو النموذج المحتذى مما يجعل هذه الحالة النصية -في مستوى الوعي الكتابي- حالة نصية مزدوجة؛ أو ما تسمى بـ(البؤرة النصيّة المزدوجة) التي تؤشر إلى خاصيّة التناص التي ينطوي عليها النص، وبهذا الازدواج النصي نجد أنّ التناص "يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص؛ لأنّ أيّ عمل يكتسب مايحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص. كما أنّه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات شفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري"[2]، وذلك من خلال استدراج دلائليات النصين المزدوجين إلى حيز القراءة.

---

(1)- د. محمد بن حسين، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 1400هـ 1980م، ص30.

(2) صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، ألف مجلة البلاغة المقارنة،، القاهرة، ع4، ربيع 1984م، ص21.



(1- 1) المعارضة الرثائية: إشباع النموذج:

وهنا سنقف عند فاعلية نصٍ من نصوص التراث الشعريّ العربي هو (دالية المعري) في نص حديث قام بنيانه على معارضتها، وهو نص في رثاء (محمد فريد) للشاعر أحمد شوقي. وافتراضنا قائم على أنّ نص المعري هو (النموذج الرثائي)[1] العربي الذي أشبعت صورته المفترضة من خلال المعارضة المرتكزة في بنيانها الدلالي على الاقتفاء السيميائي الواضح.

أما قصيدة المعري فهي مرثيّة قالها (يرثي فقيها حنفيا)[2] حسبما نجد في تقديم القصيدة في ديوان (سقط الزند)، وذلك تقليد تراثي في رسم النص الموازي الموضح لمناسبة القصيدة، وقد حافظ الإحيائيون عليه في تقديم قصائدهم مما جعلهم يراوحون في مجال تناصي معلوم للتلقي هو التقليد التراثي للشعرية العربية، وبذلك يصبح نصهم الموازي دالا على المصدر النصي الذي ينصتون إليه موازاةً مع حالة الخلق والإنشاء، كما سيأتي بيان ذلك قريباً.

وهذه المرثيّة من القصائد المشهورة التي اصطلح على وصفها في تاريخ الأدب العربي بـ(عيون الشعر العربي)، وفي هذا الوصف من دلالات الاحتفاء التي تصل بالقصيدة إلى درجة (المعتمد الشعري)[3] وخصوصاً عند الإحيائيين الذين رأوا في القديم - كما أشرنا سابقا - المثال الأكمل وخصوصا عصور الازدهار، وعلى وجه أخص العصر العباسي الموصوف في مدوّنات النقد العربي بـ(الذهبي). ومن هذا الباب كان اختيار هذه المرثية لمعارضتها من قبل

---

(1) في سياق تلك النمذجة نجد شوقي يحتذي المتنبي عند رثائه أمه في قصيدة المتنبي عن جدته- أمه وزناً وقافية. وبذلك نستخلص أن سيمياء المقام الحاضن للنص تفرض نموذجها المشبع عند الإحيائيين.

(2) مجموعة من العلماء، شروح سقط الزند (القسم الثالث)، حققه مصطفى السقا وآخرون، اشراف: د. طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - القاهرة، ط3، 1408هـ 1987م، ص971.

(3) يشير مؤلفا (دليل الناقد الأدبي) إلى أنّ مفهوم (المعتمد) يتجلى في الثقافة العربية في الكتب التي عرفت بـ(أمهات التراث) وكذلك في كتب المختارات الشعرية كالحماسة وغيرها. ينظر:

د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص237.

أكثر من شاعر إحيائي وفي مقدمتهم شوقي وحافظ اللذين شكلا علامة بارزة في سياق الشعر الإحيائي خاصة والحديث عامة.

ونختار نص شوقي المعارض لنجري عليه الاختبار في سياق هذا النموذج القرائي لحالة الغياب في الشعر العربي الحديث[1]. وقد عارض شوقي دالية المعري مرتين: الأولى في رثائه لحبيب باشا مطران سنة 1900م، والثانية بعد الأولى بعشرين عاما في رثائه لمحمد فريد. وقد نشرت الأولى في (الشوقيات المجهولة)، والثانية في ديوان (الشوقيات). ويتضح من ذلك أنّ النص كان ذا تأثير على الشاعر وخصوصا في سياق (مناسبة) الرثاء؛ بحيث يرى الشاعر في نص الدالية التراثي قالبا جاهزا للرثاء، وكأنّه بموسيقاه المترددة في الذاكرة الإحيائية الحامل الشعري لنغمة الرثاء مثله في ذلك مثل بائية أبي تمام -في الفخر- التي نسج على منوالها شوقي نصه في الفخر بانتصار (الغازي) مصطفى كمال، وغير ذلك مما يتصل بهذا السياق الذي تتخذ فيه بعض النصوص التراثية صورة القالب الموسيقي الجاهز للحمولة المضمونية ولا سيما ما اصطلح على تسميته بـ(عيون الشعر العربي). وهي ظاهرة تكاد تكون من الخصائص المميزة لبنيان الشعر العربي التقليدي عند مقارنته بغيره، مما يعكس الطبيعة التقليدية الصارمة التي رانت على العقل العربي طوال قرون، ومردها راجع -من وجهة نظر خاصة- إلى الأهمية المركزية التي يتبوأها الشعر ضمن مكونات الثقافة العربية التي ترى في الشعر كيانا مكتملا لا يُمس في جوهره، باستثناء تلك التجديدات العارضة التي تقارب ولا توغل في التجديد.

واختبارنا هنا سيقتصر على نص شوقي المنشور في ديوانه المعروف (الشوقيات)[2] لغرض حصر دائرة البحث في الغرض المصمم على الوصول إلى نتائجه وهو الحفر في البنية

---

(1) لن نورد نص المعري في سياق هذا التحليل متبعين استراتيجية الغياب نفسها لدى النص الحديث، وإنما سنشير إليه اشارات دالة؛ إذ ليس من غرضنا التحقيق (جلب المصادر) وإنما التفتيش عن الفاعلية الدلالية لنص الغياب في عمق النص الماثل. أما نص شوقي فسنورده كاملا عند حديثنا عن خطوط الدلالة لتتضح سيرورة التحليل لدى القارئ.

(2) أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ج3،د. ط،د. ت، ص43.

المتخفية لإدراك فاعليتها في النص على مستوى الرؤية الحاضنة للنص ثم على مستوى الأداء المتحقق.

(1- 2) الرؤية والأداء:

(1-2-1) الرؤية:

ونقصد بها في هذا السياق المتحكمات السابقة في توجيه الممارسة الدالة داخل النص، و قد تمخضت عن وعي بأهمية التراث حسب التصور الكلاسيكي القائم على المحاكاة التي ترتكز في أساسها على إعمال العقل في الصياغة والوعي التام بالتقليد للقديم، مما يفقد الشعر خصيصة التدفق اللاواعي الذي يصاحب عملية الخلق الشعري؛ وذلك أن الشاعر يمتح من مخزون الذاكرة المتوفرة على النموذج المكتمل في ألفاظه وصوره ومعانيه؛ (في بنائه اللغوي والخيالي ثم في إنتاجيته). واستتباعا لذلك فإن النتيجة التي توصل إليها المسائلة النقدية للنص الإحيائي هي توفره على ذات تائهة لا تمت إلى النص بكبير صلة إلا في وعيها بالإنشاء القائم على المحاكاة. وبذلك "تصبح محاكاة الأقدمين محواً لمن عاش ويعيش اختيارا لذات لا تاريخية"[1] فالذات الكاتبة في هذه الحالة أصبحت مجرّدة من عوالق اللحظة الزمنية باندراجها في بنية من التصور القائم على المحاكاة التي تزول فيها حدود الماضي والحاضر ليكون الحضور للصياغة في قالبيتها المنتقاة.

هذا، وسنشير أثناء التحليل للأداء إلى دلائل التصور الرؤيوي الذي أسهم في بلورة الصيغة الأدائية للنص مسترشدين في ذلك بالمنطوقات الدالة داخل النص، وذلك حتى يكون تنزيل الدلالات الرؤيوية في التحليل منجّماً حسب مقتضيات السيرورة التأويلية.

(1-2-2) الأداء:

ونقصد به التشكيل الأدائي المتحقق، وله مداخل متعددة في سياق القراءة، من أعظمها ظهوراً النص الموازي وهو في هذه الحالة العنوان؛ والعنوان ينتظم ضمن بنيتين: بنية عامة

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية (1)، ص211.

جامعة هي (المراثي) اطرادا مع النسق الذي جرى فيه تقسيم قصائد الديوان حسب الأغراض المختلفة ومنها الرثاء، وبنية خاصة بالنص هي (محمد فريد بك) -عنوان القصيدة في الديوان- اطرادا مع النسق الذي وضعت فيه قصائد الرثاء؛ إذ اطردت عنواناتها في نسق واحد هو أسماء الأعلام الذين قيلت في رثائهم تلك القصائد. وهذا النص الموازي يفصح عن المقصد الذي شغل الدلالة في ثنايا النص تكونا؛ أي فعل الممارسة الدالة، وإنتاجا؛ أي ناتج الممارسة داخل النص، من جهة، واستفراغ جهد التلقي في أثر ذلك الإنتاج من جهة أخرى. ومما يتصل بالنص الموازي في بنيته الخاصة = (عنوان القصيدة) النص الشارح على هامش النص الذي يورد نبذة دالة عن حياة (محمد فريد) بوصفه شخصية مصرية سياسية مهمة قادت الحزب الوطني وسعت لتحرير الوطن (مصر). وهذا الشرح الدال ذو أهمية عظيمة في إضاءة النص، وإن كان من عمل الناشر أو القائم على نشر الديوان، فهو يضع المتلقي -وفعل التأويل كذلك- في مواجهة البنية الخارجية التي انبثقت عنها دلائلية النص مما يسهم في دعم القراءة الموجهة للوصول بها إلى استكناه الحقائق العلامية المحيطة بالنص اتكاء على المقصد العلامي للعنوان بوصفة (مرسلة) خاضعة لمقصد (المرسل) فالعنوان في هذه الحالة "بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال"[1] فهو الذي "يؤسس سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي العمل"[2]. ومن ثمة كان هذا التعليق الشارح مساعدا للوظيفة الاتصالية التي يمنحها العنوان للنص عوضا عن غياب الملامح الموقفية التفصيلية التي لا تمت إلى الشاعرية بسبب، ولذلك عمد النص إلى تصفيتها مكتفيا بالإشارات الدالة في سياقه الداخلي العام.

وفي هذا التقليد لعمل النص الموازي ما يجدد المجال التناصي الذي يراوح فيه النص وتسرح فيه دواله وهو المجال التراثي. وتضع هذه العتبة المهمة التأويل على منهاج الرؤية الذي انبثقت عنه دلائلية النص وهي الرؤية الكلاسيكية في الإنشاء المعتمدة على التصريح في رسم

(1) محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،، ط1، 2006م، ص45.

(2) نفسه.



المسارات الدالة للنص.

ومدخل ثانٍ لمقاربة الأداء يتأتى من خلال حصر معدل التردد لألفاظ القافية باعتبارها حاضنة لمكون مهم في موسيقى النص هو التقفية وخصوصا حرف الروي الذي له "سلطان بالغ في اختيار الكلمة"[1]، في كلا النصين المعارَض القديم والنص المعارِض الحديث؛ حيث يشترك نص شوقي مع نص المعري في (24) لفظا من ألفاظ القافية هي: (شادي، نادي، عاد، أجساد، عباد، بلاد، سواد، ميلاد، رشاد، سهاد، إسعاد، وداد، أجياد، حداد، سداد، جياد، عواد، معاد، ضماد، أغماد، جواد، ميعاد، أكباد، فساد). وهذا التردد المشترك يشكل ما يقارب من نصف ألفاظ قافية نص شوقي البالغة (56) لفظا تبعا لعدد الأبيات. في حين تبلغ الألفاظ المختصة بنص شوقي (32) لفظا هي: (حادي، بادي، أيادي، وادي، حصاد، جلاد، غادي، انفراد، قتاد، اتئاد، أعواد، عتاد، اعتقاد، اصفاد، طراد، عوادي، أعادي، بعاد، رقاد، مُعاد، صعاد، جهاد، زهّاد، أحقاد، أجناد، اتحاد، استعداد، أولاد، آحاد، عادي، رماد). ويترك نص شوقي (40) لفظا من ألفاظ قوافي دالية المعري، البالغة (64) لفظا تبعا لعدد الأبيات، خارج دائرة التفاعل لتكون مختصة بنص المعري، وهي (ميّاد، أجداد، أضداد، آباد، ازدياد، نفاد، إياد، خراد، اقتصاد، زياد، قياد، نقاد، إسناد، انتقاد، مداد، مستفاد، زاد، فؤاد، أبراد، تعداد، اجتهاد، صاد، عهاد، مرصاد، النآد، افتقاد، هجّاد، هوادي، مراد، أنداد، غوادي، انشاد، اتقاد، أفراد، حسّاد، ثماد، عماد، أوتاد، وهاد، جماد).

وما يستخلص من هذه النتيجة العددية هو أنّ الإطار الموسيقي الخارجي المتمثل في جانبٍ منه في القافية التي تسيّج النص عند منتهى أبياته قد اشتبك في علاقة واسعة قاربت من نصف النص، وإن احتفظ هذا النص الحديث بخصوصيته في توليد ألفاظه الخاصة التي زادت في نسبتها عن المشترك، وكذلك ترك للنص القديم خصوصيته في الاحتفاظ بألفاظه التي زادت عن المشترك بما يقارب النصف. لكنّ في محاولة النص الحديث التفلت من طغيان النص القديم في هذا الجانب ما يؤكد حالة القلق النفسية التي يمر بها الشاعر اللاحق من تأثره

(1) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص337.

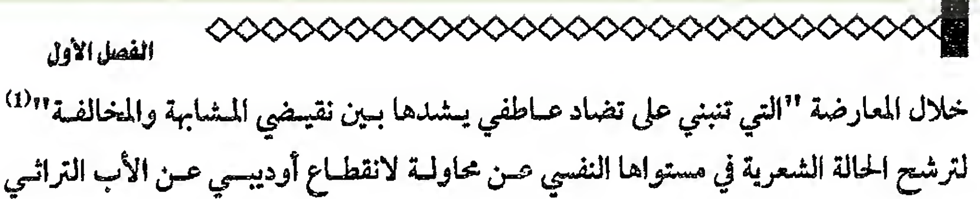
بسابقه الذي يرى في نصه القانون الإبداعي المكتمل، ومما يعضد ذلك اتكاء الشاعر الإحيائي في مثل هذا المقام على شروط المحاكاة التي تتوسل بالعقل في إنتاج شعريتها من ثنايا القديم، وبذلك تنتفي السمة الاعتباطية التامة عند الخلق التي لا تصاحب اللحظة الواعية في الخلق بل تكون قرينة التدفق اللاواعي، وهو ما تنكمش مساحته في حالة القصيدة الإحيائية من حيث المبدأ، وإن صاحبها ذلك التدفق بعد الولوج في خضم التجربة بدليل شبهة الاختلاف في النغمة العامة **Tone** للنص التي تقتضيها أسلوبية المقام المولدة -ضرورةً- للاختلاف في أسلوبية المقال؛ إذ العلاقة بينهما جدلية، وتظل هذه "العلاقة الجدلية قائمة بينهما طوال عملية الممارسة اللغوية"[1] التي تحدد الشاكلة الدلالية التي يعمل عليها النص.

ومن هنا -من المساحة الغالبة لشرط المحاكاة- يصح الحكم الذي يطلقه بنيس على القافية الإحيائية حيث يرى أنّ "ذاكرة القوافي في المتن التقليدي لقاءٌ برجات الإيقاع وهي تنتقل من أنا إلى أنا، من مكتمل إلى ناقص"[2]. وصحة هذا الرأي متأتية من كون الذات الكاتبة في النص قد انكمشت في إيقاعها -القافية في هذا المقام- أمام الوافد من الذاكرة التراثية التي باتت المخولة بتأطير النص شعريا والانسياب مع أفق القارئ في توقعه المستمد من الدورة الزمانية التي يعيشها النص. وتلك الدورة هي الدورة الإحيائية التي تحتفظ بالامتداد التاريخي والحضاري للشعرية العربية عبر احتفاظها بالأنساق المكوّنة للشعرية التراثية ومن أهمها الايقاع المسيج في حد القصيدة بالقافية. وما نجده من محاولة الخروج من أسر القالب التراثي في الشعر الاحيائي، وإن بصورة طفيفة، يحقق للشاعر الإحيائي مبتغاه المحدود في المخالفة من

---

(1) د. سعد مصلوح، في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية،، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1411هـ - 1991م، ص45.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها التقليدية (1)، ص198. يرصد بنيس من خلال الإيقاع ايقاع الذات الكاتبة داخل النص تأسياً بموشونيك في كتابه (نقد الإيقاع) الذي اتكأ عليه كثيرا في ممارسته التنظيرية والتطبيقية حول الشعر العربي الحديث.



خلال المعارضة "التي تنبني على تضاد عاطفي يشدها بين نقيضي المشابهة والمخالفة"(1) لترشح الحالة الشعرية في مستواها النفسي عن محاولة لانقطاع أوديبي عن الأب التراثي المهيمن وذلك من خلال الاستبدال الواعي لصورة من صور النسق العلامي التراثي بصورة أخرى مخالفة بأكثر من معنى.

يبقى أن نشير في مقام الحديث عن القافية إلى أنّ في الجرس الذي يشيره حرف الروي (الدال) المشبعة بالكسر من قلقلة في النطق، وحدّة في التصويت -ما يجعل النصين في حالة من التقارب من حيث الأجواء النفسية التي تنبعث من داخلهما في سياق بحر الخفيف لكلا النصين الذي تقتضي المعارضة اشتراكه في كليهما، مما يثير لدى المتلقي، ذي الذاكرة المشحونة بصوت المرثاة القديم، دواعي الحزن والأسى للفقد، بما تمنحه القافية المطلقة في إطار مجرى الكسر من امتداد يربط دلائلية النص الحديث بالقديم بأكثر من معنى. وبهذا فالنص الحديث لا يحتاج إلى تهيئة المتلقي لجديده الشعري؛ فجديده قديم بصورة ما؛ إذ أنه لا يكسر أفق التوقع لدى المتلقي- المستمع بل يصب في ذلك الأفق بسلاسته الموسيقية المعهودة في الذاكرة الجمعية للجماعة الثقافية المتلقية.

ومدخل ثالث لمقاربة أداء النص الإحيائي لدى شوقي في معارضته لنص المعري يتحقق من خلال تتبع الخطوط المكوّنة لدلائلية النص كما تجلت في النص الإحيائي المنبثق عن نصه التراثي المعارَض الذي شكل الذخيرة النصية الأساسيّة التي انبنى من مخزونها الدلالي محافظا على نسقها المنتمي إلى الذائقة التقليدية للرثاء الشعري إنشاء وتلقياً.

ويمكن توزيع تلك الخطوط على نحو من التصنيف الآتي:

الخط الأول ويطرد في الأبيات (1– 19) وهي على النحو الآتي:

1- كل حي على المنية غادي   تتوالى الركاب والموت حادي

---

(1) د. جابر عصفور، ذاكرة للشعر، سلسة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2002م، ص44.

2- ذهب الأولون قرناً فقرناً ... لم يدم حاضرٌ، ولم يبق بادي

3- هل ترى منهم وتسمع عنهم ... غير باقي مآثرٍ وأيادي

4- كرة الأرض كم رمت صولجانا ... وطوت من ملاعب وجياد

5- والغبار الذي على صفحتيها ... دوران الرحى على الأجساد

6- كل قبر من جانب القفر يبدو ... علم الحق، أو منار المعاد

7- وزمام الركاب من كل فج ... ومحطُّ الرجال من كل وادي

8- تطلع الشمسُ حيث تطلع نضحا ... وتنحى كمنجل الحصاد

9- تلك حمراء في السماء، وهذا ... أعوج النصل من مراس الجلاد

10- ليت شعري تعمدا وأصرّا ... أم أعانا جناية الميلاد

11- كذب (الأزهران)؛ ما الأمر إلا ... قدرٌ رائح بما شاء غادي

12- يا حماما ترنمت مسعدات ... وبها فاقةٌ إلى الإسعاد

13- ضاق عن ثكلها البكا، فتغنت ... رب ثكلٍ سمعته من شادي

14- الأناة الأناة، كل أليف ... سابق الإلف، أو ملاقي انفراد

15- هل رجعتن في الحياة لفهم ... إن فهم الأمور صف السداد

16- سقم من سلامة، وعزاءٌ ... من هناء، وفرقة من وداد

17- يجتنى شهدها من إبر النحـ ... ـل، ويمشى لوردها في القتاد

18- وعلى نائم وسهران فيها ... أجلٌ لا ينام بالمرصاد

19- (لبدٌ) صاده الردى، وأظنّ النسـ ... ـر من سهمه على ميعاد[1]

---

(1) أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص.43.

ويمكن أن نطلق على هذا الخط خط (الحكمة)، وفيه يبثُّ النص حكمته عن حقيقة الحياة الدنيا التي تقف عند (الموت)، وفي هذا الخط نجد النص محدّقا في الموت فلسفيا بصورة عمومية تستدعي الشواهد من الحياة نفسها التي تسقط مكوناتها لحظة الموت، حيث يفتتح النص بلفظ العموم (كل) مضافا إليه دال (حي) المشتق من الحياة ليبين أن مصيره هو الموت ثم تتصل الدورة الدلالية في هذا الخط إلى منتهاه، إذ تمتد صورته التأملية للموت من خلال الاستشهاد بحياة السابقين الذين قضوا، ومن خلال القبور التي لا تزال شواهد على حقيقة الموت، ثم بالرجوع إلى سنة الحياة من خلال دوران (كرة الأرض) المعنوي بالأحوال المختلفة من ناحية، وبالرجوع إلى حركة الكواكب (الشمس والقمر = الأزهران)[1] من ناحية أخرى لمسائلتها عن حقيقة الابتداء فالترقي في أطوار النشؤ شيئا فشيئا حتى الاضمحلال، وفيه تمر (الشمس) في حركتها المعبرة عن حركة الزمن المشبه بـ(المنجل) مما يجعلها، أي الشمس، دليلا لتلك الحركة الدائبة نحو الانتهاء (الموت)، سيّما وأنّ للمنجل رمزيّة أسطورية إذ يعبر به في الأسطورة اليونانيّة عن آلهة الحصاد (سيريس)[2]، وليس بعيداً معنى الموت عن معنى الحصاد، وبذلك يبدو ملفوظ (منجل) ذا دلالة إيحائية لا ذاتية وفقاً لما تقترحه (سيمياء الدلالة) في مثل هذا المقام. ولعل ما يرسخ هذه الدلالة الإيحائية هو ترحل هذا المعنى عبر مسارات الثقافة في

(1) يرى د. جابر عصفور في حديث الإحيائيين عن الأفلاك ودورانها إشارةً إلى حضور الماضي في الحاضر بصورة تناصية عند الإحيائيين ولذلك تحدث البارودي عن (الفلك الدوار) وتحدث شوقي عن (سنون تعاد، ودهر يعيد) ولهذا الأمر كان معنى الاحياء الشعري بمثابة المعادل الإبداعي للحركة الارتجاعية من حركات الفلك الدوار. ينظر:

- د. جابر عصفور، ذاكرة الشعر، ص30، ص31.

(2) د. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1988م، ص46.



بعدها العالمي ففي شعر شكسبير (1564؟- 1616م) –مثلاً– نجد في السونيت رقم (60) حديثا عن الزمن الذي يدمر كل جميل بل كل شيء: " وما من شيء يقف أمام منجله إلا ويحصده"[1]، كما إن للفنان التشكيلي بومبيو باتوني (1708–1778م) لوحة فنية تصور الزمن في صورة إنسان "يحصد بمنجله الحاد سنابل القمح مثلما يحصد الشباب والشيوخ عندما تنتهي آجالهم".[2] وتترحل صورة الموت هذه في مسارات الشعرية العربية المختلفة فنجده في المسار الرومانسي عند جبران، على سبيل المثال، محملا بنفس الدلالة:

ويد الحصاد لا تحيي الزهور   بعد أنْ تبرى بحد المنجل[3]

وتصل تلك الصورة، التي تأول فيها الأشياء إلى نهايتها المحتومة، إلى ملامسة تشائمية الخطاب الشعري للمعري في نسبته (جناية الميلاد) إلى الأب، وإن كان الخطاب الشعري الحاضر يعمد إلى التشكيك في صحة تلك الجناية عبر التساؤل بـ(ليت شعري) لينقسم الشك بين موقفي الاختيار الحر والتسيير الحتمي.

وبعد ذلك ينتقل الخطاب الشعري إلى مخاطبة (الحمام) التي تغني وهي في الحقيقة ثاكلة حزينة كما تتبدى في هذا المنظور الشعري –الإحيائي– الذي يرى فيها معادلا رمزيا لوظيفته الشعرية، في حالة الرثاء، وهي المواساة والهدهدة. لكنّ ماتثيره علامة (حمام) بوصفها (مثيرا)هو الحالة النفسانية لارتباط التكتيك الصياغي بالخطاب السابق (نص المعري) في مخاطبته للحمام ومطارحته لهن الشجن الذي يثيره الموت. وبعدها يعاود الاستشهاد بالحياة التي ما تسعد حتى تحزن؛ فلا يمشي لشهدها إلا على إبر نحلها ولا إلى وردها إلا على قتادها،

---

(1) د. أحمد عبدالمجيد علم الدين، سونيتات شكسبير: مختارات وإضاءات نقدية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 1423هـ 2002م، ص129.

(2)نفسه، ص131.

(3) جبران خليل جبران، المؤلفات الكاملة، مج1 (المؤلفات العربية: البدائع والطرائف)، مقدمة: دراسة وتحليل د. نازك سابا يارد، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 1992م، ص594.

وكذلك بسنة الموت في أخذ الأقوياء كـ(لبد)[1] آخر نسور لقمان الذي تخطفه الموت وهو المعمّر.

هذه الموضوعات التأملية في حقيقة الموت في نص شوقي والتي شكلت الخط الأول من دلائلية النص هي مقدمة (تعزية) تتذكر الموت محدقة في سماته الوجودية ذات الطابع التدميري المحتوم الذي يأتي على كل شيء قبل أن يأتي على (المرثي) الذي ينسرب النص إلى رثائه مباشرة بعد هذه المقدمة. وما يلاحظ على هذه المقدمة الحكمية، من منظور عام، -من وجهة نظر سيمياء الثقافة- أنها ذات ارتباط بالإطار الثقافي المحيط الذي يحكّم المبدأ القدري في هذه الحياة ويرجعها إلى (المكتوب أو القسمة) حسب المنطوق الاجتماعي، مما يرشح الحالة لعملية تناص بين النص (مقدمة القصيدة = التعزية) والبنية السيسلوجية الحاضنة.

ويلاحظ، من منظور علاقتها بالنص القديم، أنها انبثقت في دورتها الدلالية عن دلائلية النص القديم المعارَض حيث استحضرت تشكيلة المعاني التي انطوى عليها الخط الدلالي (خط الحكمة) في نص المعري بصورة مقاربة كلية، مع الاندفاع نحو المخالفة التفصيلية. وأعادت -من جهة ثانية- إلى ذاكرة التلقي نموذج (الشاعر الحكيم)[2] الذي يتولى تكثيف حكمة الجماعة البشرية في نصه الشعري (المعجز) الذي يرقى على الخطاب المتداول، على الرغم من تضمنه للحكمة في بعض تجلياته، ليحوز على السلطة الخطابية التي تمكنه من نيل الموقع الاجتماعي العالي الذي صاحبه طوال التاريخ العربي، منذ أن منحه التاريخ هذا الموقع في

---

(1) يعد ملفوظ (لبد) من الذخيرة النصية ذات المرجع الأسطوري لدى شوقي للدلالة على (الثبات والخلود) كما يقول د.جابر عصفور، وكان شوقي قد وضع رمز (لبد) في العنوان الفرعي لرواية له غير ذائعة الصيت بعنوان (شيطان بنتاءور)، والعنوان الفرعي هو (لبد لقمان وهدهد سليمان). ينظر:

- د. جابر عصفور، استعادة الماضي: دراسات في شعر النهضة، سلسلة كتاب الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - القاهرة،ط1، 2001م، ص48 وما بعدها.

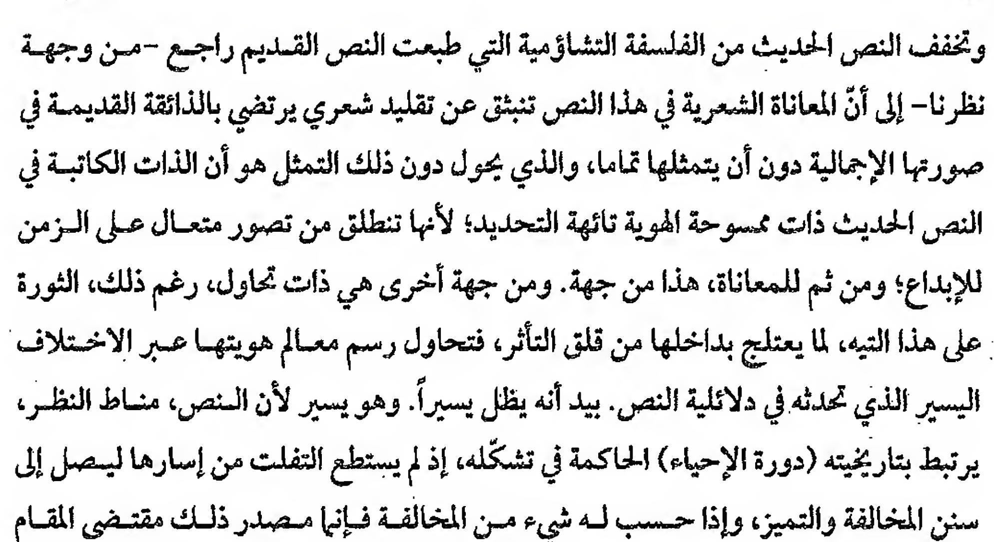
(2) حول مفهوم نموذج (الشاعر الحكيم) وتجلياته في الشعر الإحيائي، ينظر:

- المرجع السابق نفسه، ص31 وما بعدها.

مدونته الخطابية العليا والتي تكثفت في الحديث النبوي: (إن من الشعر لحكمة)، ليظل محافظا عليه في مرحلته الإحيائية بصورة خاصّة. ويندرج في هذا السياق القصدية التي انبنى عليها هذا النص عند اختياره لنص المعري لمعارضته، إذْ أنّ شخصيّة المعري الشعرية ارتبطت في وعي المتلقي العربي بالحكمة وما يستتبعها في نفس الحقل من (فلسفة، وتأمل، وتفكير). وفي ذلك ما يتناسب مع أسلوبية المقام؛ مقام الرثاء.

وحتى نلامس ما ادّعيناه من ازدواج نصي وليكتمل الوصف لمسار الأداء النصي، نعمد إلى وصف الخطوط الدلالية لنص المعري مفتتحين ذلك بالخط الدلالي الأول موازاةً مع تحليلنا السابق للخط الدلالي الأول من نص شوقي. حيث يتكوّن من الأبيات (1–22) مع معاودة الاتصال به في الأبيات (35–41) والأبيات (54–56) والأبيات (60–64)، وفي ذلك الخط المتقطع تتصل خيوط الحكمة ذات الطابع الفلسفيّ وفيها تظهر الذات لامبالاتها بالموت إذ هو حقيقة واقعية لا مفر منها انسجاما مع المبدأ القدري الحاضن للتجربة. ويُلاحظ انبثاق الحكمة في نص شوقي عن المعنى الذي احتمله النص القديم وهو اللجوء إلى حقل (الحمام) الذي يستوي فيه –في مجلى الرؤية لدى الذات المنصتة لصوت الحكمة– الغناء والبكاء، وإن نحى النص الحديث منحى تأويليا يفسر غناء الحمام بالبكاء، ويتجلى هذا الانبثاق في الاختيار الأسلوبي للحقل الدلالي المتمثل في (الحمام) بكل لوازم ذلك الحقل من شدو وغيره، إلى جانب ما يحمله دال (حمام) في الشعر العربي من معاني المناجاة التي بثها الشعراء للحمام في أشعارهم التي تحمل دلالات المعاناة.

إلى جانب ذلك، نجد مسائلة الكواكب (الشمس والقمر = الفرقدان)، وكذلك القبور التي تمتد على الأرض شاهدة على الموت لتتوالى النصوص الحكمية في صورة أبيات مستقلة ترى الحياة تعبا زائلا بعدها حياة أخرى هي موعد الحساب. ثم يعاود النص مخاطبته للحمام الذي يضفي عليه صورة مفترضة غير صورته المرحة. حيث يدعو الحمام –بنات الهديل– ليكنّ النادبات مع الغواني الخراد. وقد انعكست هذه التشكيلة من المعاني في النص الحديث بصورة أقل تشاؤمية، وإن كانت قد اكتسبت من النص القديم بعض صوره التي عكست تجربة ذات زاهدة في الدنيا ومباهجها ولا ترى في الحياة إلا جانبها المظلم المفضي إلى الموت.



وتخفف النص الحديث من الفلسفة التشاؤمية التي طبعت النص القديم راجع -من وجهة نظرنا- إلى أنّ المعاناة الشعرية في هذا النص تنبثق عن تقليد شعري يرتضي بالذائقة القديمة في صورتها الإجمالية دون أن يتمثلها تماما، والذي يحول دون ذلك التمثل هو أن الذات الكاتبة في النص الحديث ذات ممسوحة الهوية تائهة التحديد؛ لأنها تنطلق من تصور متعال على الزمن للإبداع؛ ومن ثم للمعاناة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى هي ذات تحاول، رغم ذلك، الثورة على هذا التيه، لما يعتلج بداخلها من قلق التأثر، فتحاول رسم معالم هويتها عبر الاختلاف اليسير الذي تحدثه في دلائلية النص. بيد أنه يظل يسيراً. وهو يسير لأن النص، مناط النظر، يرتبط بتاريخيته (دورة الإحياء) الحاكمة في تشكّله، إذ لم يستطع التفلت من إسارها ليصل إلى سنن المخالفة والتميز، وإذا حسب له شيء من المخالفة فإنما مصدر ذلك مقتضى المقام المصاحب لا مقتضي القصد السابق.

يستدعي نص الحكمة القديم في هذا الخط الدلالي قصة سليمان الذي سخرت له الحياة ثم اختطفته المنية (أم اللهيم) وذلك في وضع مواز = معادل موضوعي للفقيه الحنفي (المرثي) الذي سخر له العلم الواسع ثم كانت نهايته مثل نهاية سليمان. وينبثق هذا الاستدعاء في النص الإحيائي في صورة مشابهة هي صورة (لبد) الصقر الجسور المعمر للقمان الذي لا يسلم على الموت ليكون هو الآخر في صورة موازية = المعادل الموضوعي للرئيس المرثي (محمد فريد) في نص شوقي.

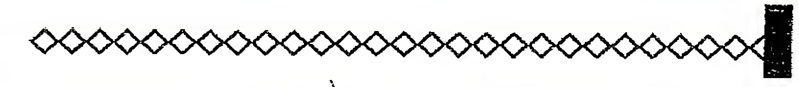
ويكثف النص القديم حكمته البالغة في منتهاه؛ حيث يتجلى المعنى الحقيقي للعقل الإنساني في إدراكه لحقيقة هذه الحياة:

واللبيب اللبيب من ليس يغترّ بكونٍ مصيره للفساد[1]

جاعلاً من تحكيم العقل منتهى (الحكمة) التي انطوى عليها النص في سياقه الرثائي الداعي إلى الإقصار في الاحتفاء بالحياة، ليرسل من هذا النسق الدلالي الساري في أوصاله

---

(1) مجموعة من العلماء، شروح سقط الزند، (القسم الثالث)، ص1005.



تأثيره إلى النص الحديث الذي اطرد فيه التأثير الواضح والمستتر وخصوصا ما تضمنه من معاني الفضح لحقيقة الحياة الفانية التي تأخذ بعد أن تفرح بالعطاء.

أمّا الخطّ الثاني فإنه يشمل الأبيات (20 -56) من نص شوقي، ويمكن أن نطلق على هذا الخط خط (الاحتفاء بالمرثيّ) بوصفه الموضوع الأساسي لإنشاء النص، أو ما عُرف عند دارسي الشعرية القدماء بـ(الغرض). بيد أنّ هذا الخط الدلالي لا يخلص لدلالية الموضوع الأساسي، فهو لا يصب في الاحتفاء بالمرثيّ وحسب، بل يجعله نقطة الارتكاز التي ينطلق منها إلى استخلاص (الحكمة) الوجودية للموت. وبهذا تصير الحكمة هي الإفراز الناتج عن التحديق في الحقيقة الوجودية ذات الطابع التدميري للموت. وتكون الحكمة في هذا السياق متصلة بالمكون الأساسي لهذا الخط الدلالي؛ إذ تستخلص من موت إنسان مميز (فريد) لتعمم حتى تشمل الألم الإنساني لمصيبة الموت في كل الحالات. ومن هنا تستخلص واحدة من الوظائف التي يفترضها الشاعر التقليدي لنفسه وهي وظيفة (التعليم أو الوعظ) ففي الشعر التعليمي تندمج السمات الجمالية في الوظيفة النفعية للنص حيث يروج الشاعر للرسالة الأخلاقية التي يفترض -من خلالها- أن يكون الشعر حاملا لها.

وبالتأمل في الأنسجة الدلالية التي يتكون منها هذا الخط، المحتوي لما يفترض -حسب الاقتراح النقدي القديم- أن يكون لبّ تجربة النص (الغرض)، نجد أن بنية هذا الخط تتكون من شريحتين: الشريحة الأولى مناجاة لمن يحملون نعش المرثي باعتبارها مدخلا للحديث عن المرثي، وتشمل الأبيات (20-31) وهي:

20- ساقة النعش بالرئيس، رويدا ... موكب الموت موضع الاتئاد

21- كلّ أعواد منبر وسرير ... باطلٌ غير هذه الأعواد

22- تستريح المطيّ يوماً، وهذي ... تنقلُ العالمين من عهد عاد

23- لا وراء الجياد زيدتْ جلالا ... منذ كانتْ ولا على الأجياد

24- أسألتم حقيقة الموتِ: ماذا ... تحتها منْ ذخيرةٍ وعتاد

25- إنّ في طيّها إمام صفوف ... وحواريّ نيةٍ واعتقاد

26-	لـو تـركتم لهـا الزمـام لجـاءت	وحـدها بالـشهيد دارَ الرشـادِ؟
27-	انظـروا هـل تـرونَ في الجمـع مـصراً	حـاسراً قـدْ تجلّلـت بـسوادِ؟
28-	تـاجُ أحرارهـا غلامـاً وكهـلاً	راعهـا أنْ تـراه في الأصـفاد
29-	وسّـدوه الـتراب نِـضْوَ سـفارٍ	في سـبيل الحقـوق نِـضْو سـهاد
30-	واركـزوه إلى القيامـة رمحـاً	كـان للحـشد، والنـدى، والطـراد
31-	وأقـروه في الـصفائح عَـضْبا	لم يَدِنْ بـالقرار في الأغـماد(1)

والاستهلال بـ(النداء) المنزوع الأداة، (ساقة النعش)، ينسجم مع الخاصيّة الأسلوبية التي يوسم بها شعر شوقي في مطالعه من افتتاح بالنداء أو الأمر، وهي تصب في دائرة (التدويم) التي جعلها الدكتور صلاح فضل من ظواهر التطريب في شعر شوقي التي يحققها من خلال استثماره للصيغ التقليدية، وفيها يتم "تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع ومتراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزا تتكشف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجر الشعريّ "(2).

وبعد أنّ خلص النص من إقامة الدعامة الافتتاحية العامة للنص وهي الحكمة (المقدمة الحكمية) اطرادا مع النموذج القديم، وخصوصا العباسي، الذي يفتتح نصه بالحكمة في قصائد مشهورة – اتجه النص من العموم إلى الخصوص؛ أي إلى النموذج الخاص الذي يعدّ مجلى لتلك الحكمة العامة وهو موت (محمد فريد) كما تقتضي مقامية النص. وحتى يتسنى للنص التخلص المقبول أو الانسراب الطبيعيّ من الموقف الشعوري العام إلى الموقف

(1) أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص44 وص 45.

(2) د. صلاح فضل، انتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة – مصر، ط1، 2002م، ص185.

الشعوري الخاص استثمر النداء الذي يقف بالمتلقي في مواجهة الوضع المقامي للمنص؛ إذ ينادي (ساقة النعش)، وتلك تقنية إعلامية توسل بها النص في خطابه الإشهاري القائم على الشفوية اتساقا مع التقليد الإحيائي الذي يعدّ الخطاب الشعري ليكون سيد الموقف الخطابي العام، بالمعنى التقليدي لكلمة خطاب الأخيرة، التي تفترض في دلالتها تلك وجود سامعين، كما أنّ النداء في نحويّته يفترض وجود السامع.

وتستمر المناجاة لـ(ساقة النعش) من خلال صيغ الخطاب المباشر (أسألتم حقيبة الموت..)، (انظروا..)، (هل ترون..)، (واركزوه..)، (وأقروه..). وهذه المناجاة لا تأخذ الطابع البارد المعتاد، بل فيها تستفحل العاطفة الملتاعة لموت (فريد) وتتجلى تلك العاطفة في تفجر الحكمة من ثنايا الحدث الجلل، الذي يصير في مستوى المنطوق النصي محلا لاستخلاص الحكمة الخالدة من الموت، الذي تجعله لحظة الألم الحق وغيره الباطل.

ويتجلى الاحتفاء بالمرثي في هذه الشريحة الدلالية من زاوية رفع المفرد إلى روح الجمع؛ فالمرثي (إمام صفوف) ولذلك فمصر كلها تشيعه (هل ترون في الجمع مصراً حاسراً قد تجللت بسواد) وهي كذلك لأنه (تاج أحرارها). والخطاب الشعري في هذا المنعطف الدلالي الذي يعلي من شأن الفقيد يتماهى بهذه الروح الجماعية مع الخطاب التاريخي المحايث الذي يرى في شخصية (محمد فريد)، الرئيس الثاني للحزب الوطني بعد مصطفى كامل، صوتا للطبقة الوسطى الساعية نحو الصعود في السلم المجتمعي والممثلة للصوت الحر -كما يصرح منطوق النص أيضاً- المناوئ للمستعمر في مصر[1].

تلك هي الشريحة الأولى لبنية هذا الخط الدلالي، أما الشريحة الثانية فهي الشريحة المختصة بخطاب المرثي وتشمل الأبيات (32- 56)، وهي:

(1) ينظر حول ذلك:

- د. مؤمن كمال الشافعي، الدولة والطبقة الوسطى في مصر: تحليل سوسيولوجي لدور الدولة في إدارة الصراع الاجتماعي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر،، ط1، 2001م، ص43.

2-	نـازح الـدار، أقـصر اليـوم بـيْنٌ	وانتهـتْ محنـةٌ، وكفّـتْ عـوادي
3-	وكفـى المـوت مـا تخـاف وترجـو	وشـفى مـن أصـادقٍ وأعـادي
4-	مـنْ دنـى أو نـأى فـإنّ المنايـا	غايـةُ القـربِ أو قـصارى البعـادِ
5-	سرْ مـع العمـر حيـثُ شـئت تئوبـا	وافقـدِ العمـر لاتـؤبْ مـن رقـادِ
6-	ذلـك الحـقّ لا الـذي زعمـوه	في قـديمٍ مـن الحـديث معـاداً
7-	وجـرى لفظـه عـلى ألـسن النـا	س، ومعنـاه في صـدور الـصِّعاد
8-	يـتحلّى بـه القـوي ولكـن	كـتحلي القتـال باسـم الجهـاد
9-	هـل تـرى كـالتراب أحـسن عـدلا	وقيامـا عـلى حقـوق العبـاد؟
10-	نـزل الأقويـاء فيـه عـلى الـضـ	ـعفى، وحـلّ الملـوكُ بالزهـاد
	صـفحاتٌ نقيّـةٌ كقلـوب الرسـ	ـل، مغـسولةٌ مـن الأحقـاد
	قمْ إنْ اسطعتَ من سريرك، وانظـر	سرَّ ذاك اللـواء والأجنـاد
	هـل تـراهم وأنـت مـوفٍ علـيهم	غـير بنيـان ألفـةٍ واتّحـاد
	أمّـة هيئـت وقـومٌ لخـير الدهـ	ـر أو شره عـلى اسـتعداد
	مـصر تبكـي عليـك في كـل خـدْرٍ	وتـصوغُ الرثـاء في كـل نـادي
	لـو تأملتهـا لراعـك منهـا	غـرّة الـبرّ في سـواد الحـداد
	منتهـى مـا بـه الـبلاد تعـزى	رجـلٌ مـات في سـبيل الـبلاد
	أمّهـاتٌ لا تحمـل الثكـل إلا	للنجيـب الجـريء في الأولاد
	(كفريـدٍ). وأيـن ثـاني فريـد؟	أيُّ ثـانٍ لواحـد الآحـاد؟
	الـرئيس الجـواد فـيما علمنـا	وبلونـا وابـن الـرئيس الجـواد[1]

وهذه الشريحة تبدأ من حيث ينتهي الخطاب الموجه إلى (ساقة النعش) الذي يسود فيه ضمير الجماعة، ليحل محله الخطاب المسود بضمير المفرد المذكر المخاطب؛ إذ يتوجه إلى

(1) أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص45 وص 46.

(المرثي) عبر أسلوبية التدويم السائدة في هذا النص من خلال تقنية (النداء) المنزوع الأداة، حيث يتوجه إلى المرثي بندائه: (نازح الدار) وفي هذه الإضافة ما يشي بالقرب بين المتضايفين، نحواً ودلالةً، فالنازح قد ترك داره (مصر) التي سعى لتشييدها. غير أن ذلك القرب الروحي يتبدد بفعل الموت الذي هو في الحقيقة (غاية القرب) مع أنه (قصارى البعاد) في الآن نفسه. ويستمرّ الخطاب موجها إلى المرثي عبر بعض الصيغ المتناظرة دلاليّاً؛ من حيث طغيان ضمير المفرد: (وكفى الموت ما تخاف وترجو..)، (سر مع العمر..)، (هل ترى كالتراب..)، (قم إن اسطعتَ..)، (هل تراهم..)، (مصر تبكي عليك..)، (لو تأملتها..)، (علة لم تصل فراشك..)، (وعد الدهر أن يكون ضهادا لك..).

وفي غضون هذه الشريحة الدلالية يعمد الخطاب الشعريّ -في محاولة نفسية- إلى التخفيف من إيقاع الشعور الباهظ بالحزن، داخل النص، عبر نقش صورة حكمية للموت تُريه مصيراً ما منه بد؛ فهو (الحق لا الذي زعموه في قديم من الحديث معاد). وفي ذلك إدماج للفرد المرثي في صميم التيار الإنساني العريض، فحقيقة الموت محتومة على البشر في جملتهم، النابه منهم والخامل. غير أنه -رغم ذلك- يميز المرثي (فريد) الذي ليس له ثانٍ، ويجعل موته حزن مصر كلها:

مصر تبكي عليك في كل خدر	وتصوغ الرثاء في كل نادي

فهو الرئيس الفرد الممثل للجماعة.

ثم يأتي الخطاب أخيرا على علة المرثي المَرَضيّة التي أودت به في مفرده غير أنها سرت بالجماعة (حتى وطئت في القلوب والأكباد) وفي ذلك تعزية للنفس في المصاب باعتبار أنه ليس المصاب وحده بل الجماعة التي تكبد من أجلها خسائر مادية ومعنوية (أكلت ماله الحقوق، وأبلى جسمه عائد من الهم..). وإمعانا في تجسيد التراجيديا البشرية التي تمثلت -في هذا المقام- في موت فريد الذي (وعد الدهر أن يكون ضهاداً له فكان شر ضهاد) يلجأ النص إلى نقش حكمته الختاميّة من خلال استدعاء رمز تراثي مغرقٍ في القدم، من حقل (الطب = الحكمة) وهي شخصية (بقراط) لتكون ميسما علاميا على رحلة الإنسانية منذ القدم في سبيل البحث عن ترياق شافٍ لآلامها، لكن جهدها، رغم ذلك، لا يعدو أن يكون جهد (نافخ في رماد).

و إذا وضعنا بموازاة هذا الخط الدلالي المحتفي بالمرثي في نص شوقي مثيله في نص المعري لنبين عن تجسيده لحالة الغياب الطاغية على الثيمة (الغرضية) للنص نجد أننا إزاء نسيج متماثل في البناء والدلالة تندمج أجواؤه وإيماءاته لتجعلنا في مواجهة تقليد شعري متوالد بعضه من بعض، وآية ذلك أنّ نص شوقي يعيد إنتاج الصيغة التراثية في الاحتفاء بالمرثي فهو يتبع نفس الاستراتيجية التي انبنى عليها نص المعري. فلقد احتفل بالمرثي من حيث النغمة الرثائية المتجهة نحو المرثيّ في ذاته من جهة، ثم من حيث النغمة الرثائية المتجهة نحو المرثي في علاقته بالجماعة من جهة أخرى، حتى غدا المفرد جمعا في دلالته. وهذه الاستراتيجية تنطبق على النص القديم الفاعل في تشغيل الممارسة الدالة داخل النص الحديث؛ فنص المعري يبدأ في هذا الخط بالحديث عن سجايا المرثي التي يتفرد بها عن غيره فهو (أوّاب، مولى حجا، خدن اقتصاد، فقيه، أفكاره شيدت المذهب، مزيل للخلاف، خطيب، معلم، راوٍ، صادق، زاهد، غير مغرور، بحر) لتكون في مقابل صفاتٍ اتصف بها المرثي في النص الحديث من نحو (إمام، حواريّ، شهيد، تاج الأحرار، نضو سفار، نضو سهاد، نجيب، جريء، فريد، جواد، منفق في الحقوق، صاحب هم، رقيق الروح). وهذه الصفات -في كلا النصين- متناظرة في عددها مما يدل على انبثاق النص القديم في لاوعي النص الحديث بصورة تزدحم فيها صفات المرثي حتى شكلت كماً متساوياً يوحي بامتزاج الحالة الشعورية وبتقصد تبني النص الحديث للاستراتيجية البنائية التي شادها النص القديم وفق تقليد خاصّ هو التقليد العربي في الرثاء القائم على تعداد صفات المرثي، بعد إزجاء الحكمة البالغة، في صورة تناصية مع البنية السيسيولوجية[1] التي انبثق عنها النص القديم؛ إذ كان من عادة العرب استئجار نائحة -إلى جانب أهل المرثي- مهمتها البكاء وتعداد صفات المرثي. ولعل تلك العادة قد انسربت من إطارها الجاهلي لتذوب في اللاوعي الجمعي (المجتمعي)، ثم لتعاود الظهور في

(1) ينظر حول هذا الأمر جدل بيير زيما في الفصل الرابع من كتابه:

- النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،، ط1،القاهرة - مصر، 1991م، ص171 وما بعدها.



مستخلصات الإبداع بصورة لاوعية كما تطرح النظرية النفسيّة الحديثة.

وبخصوص ما أشرنا إليه آنفاً من رفع المفرد إلى درجة الجماعة فقد تجلّى في نص المعري من خلال فقد الشاعر له، والشاعر هو المعبر عن الجماعة:

كيف أصبحت في محلّك بعدي   يا جديراً مني بحسن افتقاد

وهو مفتقد لدى الجماعة لأنّ من صفاته التعليم والفتيا. بل إنّه يمثل طائفة من الناس لا تغتر بعيش الدنيا الخؤون (ذات الضماد) التي لا تقتصر على خدْن واحد:

أنت من معشر مضوا غير مغرو   رين من عيشة بذات ضماد

وهي الصيغة نفسها التي تفجرت في النص الحديث؛ فدنيا (فريد) وعدت أن تكون له ذات ضماد (فكانت شر ضماد). ذلك، رغم بعد الشقة الاستعمالية للمفردة التي هاجرت من العصر القديم لتحل في النص حتى تكون -مثلها مثل غيرها من الكلمات الأثرية **Archaic**- شاهدا علاميا على (العقد) الإبداعي بين النص الإحيائي وارشيفه الشعري القديم.

ويتجلّى الاحتفاء بالمرثي في نص المعري، بصورة أشد ظهورا، من خلال تلفظ النص بصيغة الاحتفاء ذاتها: (الحفيّان) في دعوته لمثنى مجهول (للرجلين اللذين توليا دفنه)[1]، أو للعينين (الناظرين: باعتبار أنّ الخطاب موجّه لمذكر) كما تدل على ذلك نصوص أخرى في الشعر العربي القديم، بل كما يفصح بذلك النص ذاته من خلال دال (دمع):

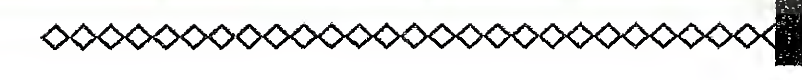
ودّعا أيّها الحفيّان ذاك الشخـ   ـص إنّ الوداع أيسر زادِ

واغسلاه بالدمع إنْ كان طهرا   وادفناه بين الحشا والفؤادِ[2]

(1) حسب الشروح القديمة وقياسا على التقليد الشعري القديم في نداء المثنى للصاحبين المرافقين وفق مؤدى التخيلّ التأويلي لدى النقاد العرب القدماء، ينظر:

- مجموعة من العلماء، شروح سقط الزند (القسم الثالث)، ص990.

(2) مجموعة من العلماء، شروح سقط الزند (القسم الثالث)، ص989 وص990.



وإذا كانت بنية الخط الدلالي المحتفي بالمرثي في نص شوقي قد انقسمت إلى شريحتين تبعاً للنداء الذي شكل فصاً فارزا للشريحة الأولى (ساقة النعش) المتجهة نحو الجماعة المحتفية بالمرثي عن طريق تعداد صفاته، وكذلك شكّل النداء فصّا فارزا للشريحة الثانية (نازح الدار) المتجهة نحو المرثي ذاته – إذا كان ذلك كذلك، فإنّ النص القديم في بنيته الخاصة بالاحتفاء بالمرثي قد انقسم -كذلك- إلى شريحتين: شريحة أولى انبنت في احتفائها بالمرثي في مسار خطاب احتفائي يعتمد ضمير الغائب مجرى لمضامينه ولتشكلاته الخيالية المستمدة من المشاعر الرثائية التي تعبر عن العقدة الحقيقية للتجربة النصيّة. وتبدأ هذه الشريحة بالإخبار عن المرثي (الغائب):

قصد الدهر من أبي حمزة الأوّ   اب مولى حجاً وخدْن اقتصادِ[1]

ويستمر الاحتفاء على نفس الوتيرة في سرد صفات ذاك المرثي (الغائب) متخذاً صيغة ضمير الغائب معادلاً لحالة الغياب التي اكتنفت المرثي بفعل الموت.

بيد أنّ هذه الحالة لا تستمر؛ إذ ما يلبث الخط الدلالي الأول الخاص بالحكمة أن يتداخل مع هذا الاحتفاء فيقطعه باستجلاب الحكمة المستخلصة من موت النبي (سليمان) ليكون هذا الرمز التراثي – كما سبق أن أشرنا – معادلاً رمزياً للمرثي الغائب.

والملاحظ أنّ تداخل الخط الدلالي الأول (خط الحكمة) في صميم الخط الدلالي الثاني (خط الاحتفاء بالمرثي) قد عمل على شرخ الخط الثاني إلى شريحتين:

الشريحة الأولى: شريحة الاحتفاء بالمرثي عبر صيغة الغائب، كما تم بيانه.

أمّا الشريحة الثانية: فهي شريحة الاحتفاء بالمرثي عبر صيغة الخطاب (ضمير المخاطب)، وتبدأ بالاستفهام الإنشائي:

كيف أصبحت في محلّك بعدي   يا جديرا مني بحسن افتقادِ[2]

---

(1) نفسه، ص985.

(2) مجموعة من العلماء، شروح سقط الزند (القسم الثالث)، ص995.

ويستمر النص في المخاطبة بين الذات المتكلمة المحتفية رثاء بالمخاطب المرثي مستثمراً صيغا مدحية تقف بالمرثي في موازة مع النفس التي هي أغلى ما يملك الإنسان؛ فالمرثي قد انخلع من الحياة مع صبا الذات المتكلمة، فكان الوداع لهما معاً تحقيقاً للمقولة الفلسفية التي مؤداها أنّ الشاعر لا يرثي المرثيّ إلا لأنه في الحقيقة يرثي نفسه:

فاذهبا خير ذاهبين حقيقيـ ـنِ بسقيا روائحٍ وغوادي[1]

ومن هنا طغت في هذه الشريحة تقنية التوازي القائمة بين المرثي (أنت) والمتكلم (أنا) على خلاف مثيلتها في النص الحديث التي يطرد فيها التوازي بين المرثي (أنت = محمد فريد) و(الأنا الجمعية = مصر).

وفي حركة استرجاعية دائرية، نستطيع أنْ نتبين أنّ الشريحتين المكونتين لهذا الخط الدلالي في نص المعري قد تفجرتا بنائيا ودلاليا في نص شوقي؛ إذ انشق الخط الدلالي الثاني في نص شوقي -كما بينا سابقا- إلى شريحتين بنائيتين: كانت الأولى موجهة إلى (ساقة النعش)، وتم فيها الاحتفاء بالمرثي في صورة ضمير الغائب (ساقة النعش بالرئيس رويدا.. الخ). وكانت الثانية موجهة إلى المرثي نفسه (نازح الدار)، وتم فيها الاحتفاء بالمرثي في صورة ضمير المخاطب.

وإذا كانت تقنية (النداء) المنزوع الأداة قد قامت بتفصيص الشريحتين في نص شوقي لتفرز إحداهما عن الأخرى ولتكون بمثابة أداة تحويل أسلوبية **Shifting tool**، فإنّ نص المعري، في الموقع المماثل، قد توسل بتقنية المخالفة في الأسلوب ليتجلى في صورة الثنائية العتيدة (الخبر/ الإنشاء)، حيث افتتح الشريحة الأولى بالإخبار عن المرثي (قصد الدهر من أبي حمزة..)، وافتتح الشريحة الثانية بسؤال المرثي (كيف أصبحتَ في محلّك بعدي..). ولقد قامت هذه الثنائية بوظيفة التفصيص ذاتها ليتمكن النص من فرز (الخطاب عن) عن (الخطاب إلى).

وبذلك يتضح أن نص شوقي قد احتضن، بمهارة أسلوبية، إستراتيجية النص القديم في الإنبناء **Structuration** وممارسة عملية التدليل، مما يرشح الموقف -موقف المعارضة-

(1) نفسه، ص999.

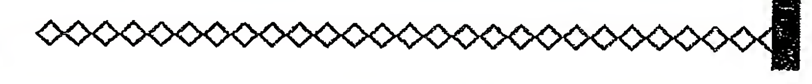
لئن يكون موقف (حلول)؛ حيث يحل الماضي في الحاضر، ويسكن الأسلوب القديم، بنىً لغويةً وخياليةً وموسيقيةً، في هيكل النص الحديث ليهبه أفقاً إبداعياً مناظراً، ويؤهله لحالة من التلقي المتصل التقاليد الذي يضع في قائمة افتراضاته تقاليد الصنعة وخصوصياتها المتغيرة بتغير (الغرض) والمتعددة بتعدد المقامات.

ولقد استطاع النص الحديث –نص شوقي–، بما يملكه من ذخيرة نصية تتمسك بصرامة التقليد، أن يوطن الموقف المقامي الحديث، المتمثل في موت الشخصية السياسية المرموقة (محمد فريد)، ليتلائم مع الصبغة الإعلامية التي انطوت عليها عملية التشفير العلاميّ في النص القديم حتى يحقق النص مقبوليته على مستوى تقاليده النوعية، ومن ثم على مستوى تلقيه.

من هذه الاستنتاجات نستطيع التأكيد بأنّ المعارضة، رغم ما تحمله من سمات التقليد وإعادة الإنتاج، قد استطاعت التلبس بالتجربة المحايثة للنص وإخراجها في صورة مثول نصي حديث، ذي خصائص محددة رشحته للمخالفة، عبر الاتكاء على مولدات الشعور المصاحبة مع استرفاد نص قديم ذي طابع علامي بارز في نوعه يسيده على غيره من نصوص الرثاء العربي، ويؤهله للتصنيف في قائمة (عيون الشعر). واستراتيجية النص الحديث القائمة على الاسترفاد من البنى الغائبة لذلك النص القديم متأتية من إرادة الظفر بإعطاء الشعرية حقها، من خلال التماهي مع التقاليد الشعرية العتيدة في إطار الثقافة العربية، ثم في رغبة الاندماج مع هذا النص ذي المقام النوعيّ الأعلى في ذاكرة الإنشاء والتلقي العربيين على حد سواء.

ثانيا: التقاليد الشعرية التراثية بوصفها طروساً للكتابة في النص الاحيائي:

عند هذه الوقفة يحدونا أملُ أنْ نثبت أنّ النص الإحيائي يقوم، لحظة تخلقه، بعملية (محو وكتابة). وفي سعينا لتحقيق ذلك فإننا نتوسل بمفهوم (الأطراس = عملية التطريس) لدى الناقد الفرنسي جيرار جينيت، لنقيس مدى فاعليّة هذه الأداة النقدية بعد استقطابها إلى منظومة النقد العربي عن طريق الترجمة والعرض المباشر وغير المباشر من ناحية، ولنقيس مدى



مطاوعة النص الإحيائي في الانفعال بها من ناحية مقابلة.

عملية المحو والكتابة تقتضي -ضرورةً- وجود طرفين؛ طرف ممحوّ وطرف مكتوب على آثار الطرف الممحوّ. والطرف الأول، كما يشير العنوان الفرعي الذي وضعناه، هو التقاليد الشعرية التراثية. أمّا الطرف الثاني، فهو، كما يشير العنوان ذاته، النص الإحيائي. والجامع بين الطرفين، حال خضوعهما لعملية المحو والكتابة، هو التطريس.

لكنّ أزمةً تطل من تضاعيف هذا الأمل الذي صدرنا به هذه الفرضية. وإن لهذه الأزمة وجهين:

(2- 1) التقاليد:

ويتحدد الوجه الأول من هذه الأزمة في أنّ التقاليد الشعرية العربية التراثية متسعة كماً ومتعددة في كيفيّات ظهورها. فالتقاليد ليست واحدة في كمها إذ إنّها لا تتعلق بظهور واحد؛ فظهورها في عنصر الصياغة البنائية المتحققة فيزيقيا في التركيب النحوي الصرفي غير ظهورها في التشكيل الخياليّ، أو في البنية الموسيقية، أو في البلاغيات المتعارف عليها في إطار زماني ومكاني معينين. وكذلك هي ليست متناظرة في ظهورها الكيفيّ؛ إذ يختلف واحد من العناصر السالفة الذكر من شاعر إلى آخر، وربما من نص إلى نص يقع كلاهما في نفس الفترة الزمنية أو البيئة المكانية، وربما ينتميان إلى تجربة شاعر واحد.

هذا بصورة مجملة لا تخضع للتتبع التاريخي. فكيف إذا تعلق الأمر بتراث شعري عريق كالتراث العربي المتسع الأفق رأسيا وأفقيا؟ لا شك أنّ المسائلة البحثية في حدود هذا الهم ستكون محرجة. ولعل تتبعا لواحد من عناصر البناء الشعري كالصورة -مثلاً- في مدى عصرين من عصور الشعرية العربية سيعوز الباحث إلى الكثير من الجهد لتغطية مساحة البحث أفقيا ورأسيا؛ أي تتبع الصورة في كل عصر على حدة مع اختيار عينات دالة من الشعراء، ثم ربط نتيجة تلك المتابعة البحثية في عصر من العصور بالعصر اللاحق له للخروج بالدلالة المتواخاة من البحث. وتتحدد تلك النتيجة الدالة في رصد طرائق الشعراء (تقاليدهم) في رسم الصورة من حيث الاختلاف والمشابهة على كافة المستويات الخاصّة والعامة.

وإذا كان هذا الأمر ليس من سبيل بحث كهذا البحث الذي سبيله أخرى، لكنْ، في الوقت ذاته، لا غنى له عن مسائلة مثل هذا الموضوع الذي يقف مع غيره من الموضوعات المشابهة أمام سير التأويل - إذا كان ذلك كذلك، فلابد للبحث حتى يذلل هذه الصعوبات المؤقتة أن يبحث عن الشمولية في المفاهيم، دون الغوص في تفصيلاتها، التي تحتاج، بدورها، إلى أبحاث مستقلة، وإنْ كان ذلك لا يعني التفريط في الاستحقاق البحثي.

وحتى يتم لنا ذلك، فإننا نرى في معنى (التقليد) ما رآه باحثون آخرون من أنّه واحد من عناصر البلاغة الأدبية التي لا يتم للنص تحقيق (أدبيته) إلاّ به. فهو بذلك يقع في العمق من بلاغيات الخطاب الشعريّ إلى جانب عناصر أخرى لا تستقيم الصنعة الشعرية إلا بتوفرها؛ ومنها الخيال والإيقاع وغيرها. مع ملاحظة أنّ تقاليد الخطاب الشعري متعالية على غيرها من العناصر الهامشية، فتلك العناصر الهامشية توجد في الخطاب الشعري مع احتمالها بعنصر التقاليد، فالإيقاع متوفر في الشعر لكنه مسور بشرط التقليد اللازم في انوجاده. واللغة -بالمعنى الأدائي للكلمة- أهم عنصر في الشعر بيد أنّ وجود التقليد الشعري المسور للغة ضرورة لازمة. يقول الدكتور عز الدين إسماعيل متحدثاً عن نظام الأدب: "فهو يعتمد على اللغة بالضرورة، وتصبح الأعراف الخاصة به أعرافاً إضافيّة، لا تتعلق باللغة في ذاتها، لكنْ باستخداماتها الخاصة في هذا اللون من النشاط. ومن ثمّ كانت العناصر البلاغيّة-مثلاً- مجرد عمليات في شفرة من الدرجة الثانية"[(1)]. إذن، هنالك شفرة أولى للبناء الأدبي، تجعله في دائرة المنجز اللغوي للإنسان، وشفرة ثانية يحقق بها الأدب تميزه؛ هي شفرة نظامه الخاص؛ هي تقاليده الخاصة، بعبارة واحدة.

بيد أنّ السؤال -رغم التحديد السابق- يظلُّ مرةً أخرى ليعاين حدود تلك التقاليد ومعالمها الراسمة لشفرة الخطاب الأدبي، وحتى نجيب عن ذلك السؤال في سياقه المنهجي من جهة، وحتى نضع التأويل في مواجهة معنى محدد للتقاليد من جهة أخرى، فإننا نتبنى التعريف

---

(1) ينظر كلام الدكتور عزالدين إسماعيل في:
- جوناثان كلر، فرديناند دي سوسير، (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة: عز الدين إسماعيل (مقدمة المترجم)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة - مصر، ط1، 2000م، ص41 وص42.

الذي يرى أنّ التقاليد الأدبية، في أوسع مفاهيمها، تعني "مناهج التعبير الفكري وأساليب التشكيل الفني التي تنتقل إلى الأديب من الأجيال السابقة. وتتنوّع التقاليد بتنوّع الأدب أو الفكر أو الثقافة أو العصر أو المجتمع"[1]. هي، إذن، حسب التعريف السابق، مناهج وأساليب لابد من اقتفائها، ومادامت أساليب فالأسلوب خصوصية؛ إذ هو في أبسط تعيين (اختيار)، لكنّ هذه التقاليد، إلى جانب خصوصيتها، إرث: ينتقل إلى الأديب من الأجيال السابقة، فهي تسري في الثقافة وتتوزع في الإبداع.

لكن -والأمر بهذه الصورة- كيف يتسنى للأديب -في مقامنا الشاعر- أن يجمع بين الخصوصية (المنهج أو الأسلوب الخاص) والعمومية التي تفرضها إكراهات التقاليد ذاتها بحكم انتقالها الجبري عبر الأجيال؟. وهذا السؤال، رغم خصوصيته في سياقنا هذا، إلا أنه قد طرح نفسه على واحد من أبرز النقاد الذين تناولوا هذه القضية وهو الناقد الأمريكي - البريطاني تي إس إليوت في مقالته الموسومة بـ(التقاليد والموهبة الفردية) 1920م، والذي نظر فيها إلى التقاليد باعتبارها تاريخ الإنسانية الأدبي، فكل شاعر حديث هو امتداد لسلسلة من الآباء والأجداد في إطار الأدب. وهنا يأتي -عند إليوت- السؤال الذي أشرنا إليه. وللإجابة عليه، يجادل إليوت في أنّ كل أديب يتولى اختيار تراثه (تقاليده)[2] من جملة التراث الإنساني الضخم بما يتوافق مع تجربته الأدبية.

وبهذا الإيضاح الذي يطرحه إليوت نكون -نحن- قد قاربنا في تسوير حدود التقاليد الأدبية التي نقصدها هنا، فهي تقاليد مرسومة لازمة في وضعها العلامي المائز للنص حتى يحقق أدبيته، وهي (اختيار) لازم حتى يحقق النص خصوصيته في الانبناء والدلالة. ولعل في تناولنا لنص إحيائي موصول بتراثه ما يخول لنا الحكم على مدى اقترابنا من الحدود المسيجة لمفهوم (التقاليد). كما سيأتي وشيكاً بعد تصفية الموقف من أزمة عنوان هذه الوقفة.

---

(1) د. نبيل راغب، عناصر البلاغة الأدبية، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، د. ط، 2003م، ص123.

(2) نفسه.



(2- 2) الأطراس:

أمّا الوجه الثاني للأزمة، فيتجلى في الاستخدام النقدي لمفهوم (الأطراس – التطريس) والأزمة تكمن في طبيعة التحديد للمصطلح من حيث معناه في حد ذاته، ثم من حيث تراتبيته في التفكير النقدي لدى جينيت، ولا شك في أن فهمه في ذاته؛ من حيث بناؤه التجريدي وفاعليته الإجرائية لن يتأتى إلا من خلال فهم درجته في سلم النظرية التناصية الخاصة بجينيت. وذلك ما سنحاول تجليته هنا.

وحتى يتسنى لنا فهم أبعاد هذا المصطلح لا بد لنا من التدرج، بصورة مركّزة، في تتبع المحطات الأساسية التي سبقت هذا المفهوم.

فهو مفهوم متأخر[1] في سلم دراسات جينيت الرامية إلى البحث عن أدوات بديلة في مجال التناصية تكون، في فاعليتها، أكثر وضوحا وأشد سبرا لجنيولوجيا الكتابة الأدبية المشحونة بطبقات أسلوبية، وبمغيبات شعورية وفكرية، تستدعي الفضح والتجلية.

بدأ جينيت بالحديث المركّز عن جامع النص، وجعله مناط الشعرية، كما قدمنا في تمهيد الدراسة. ثم كانت انتقالته إلى الحديث عن المتعاليات النصية[2] التي أدمج فيها ما كان قد طرحه بخصوص جامع النص. وقد جعل آخر هذه المتعاليات ما أسماه بـ(النصوصية المتفرعة = المتسعة) ليفرغ له في دراسته الموسومة بـ(أطراس: الأدب في الدرجة الثانية)[3]. وهو

(1) أفرد جينيت كتابا متأخراً لعتبات الكتابة أسماه (العتبات). وسنتناول العتبات في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

(2) عن جامع النص، والمتعاليات النصية يراجع تمهيد هذه الدراسة ص8 .

(3) ترجم الفصل الأول من هذا الكتاب إلى اللغة العربية، ويعد (المدخل النظري) للكتاب. وقد اطلع الباحث على ترجمتين لهذا الفصل، الأولى للمختار حسني، وسيشار إليها قريبا في هذه الوقفة، والثانية لمحمد خير البقاعي، وقد أشير إليها في التمهيد. وفي رأينا أن ترجمة المختار حسني تتفق مع العرف الإصطلاحي للدراسات العربية الحديثة وخصوصا في استخدامه لمصطلحي النص (المتفرع) = والنص

يتحدث عن الأطراس من خلال تركيزه على مفهوم النص المتفرع **Hypertext** الـذي يتفـرع عن نص (أصل)[1]**Hypotext**، وهو يقصد أنّ الـنص المتفـرع يـدخل في حالـة تناصية مـع النص الأصل يشير فيها إلى النص الأصل دون أن يعيده؛ أو يكون على تخوم المطابقـة. فهـي، إذن، علاقة تخضع لمبدأ (التحويل) كما يعبر جينيت؛ حيث يـرى أنّ الـنص المتفـرع يخـضع في كتابته للنص الأصل ويروغ عنه، فهـو "يتلقح منـه بطريقـة مغايرة لتلـك التـي نجـدها في التفسير، يتلقح (من النص الأصل) كما في الاستعارة"[2]. ويضرب لذلك مثلا بعلاقـة روايـة جيمس جويس (عـوليس)، و(أنيـادة) فرجيـل بـنص ملحمـة (الأوديـسا) لهـوميرس، فهـما يتلقحان منها، غير أنهما يتمايزان لأنهما اشتقا منها بطريقة تحويلية.

ويستعير جينيت لهذه العملية التلاقحية التحويلية بين الـنص المتفـرع والـنص الأصـل مصطلحاً طريفاً هو (الأطراس) **Palimpsestes**. وهدفه من هذه الاستعارة، كما يبدو، بيـان الخصوصية لهذه العلاقـة مـن بـين العلاقـات الخمـس التـي تتحـدد بهـا المتعاليـات النـصية، و إلاّ فإنّ في مصطلح (التعالي النصي) ما يفيد بأنّ النصوص تتعالى عـلى فردانيتهـا الإفتراضيّة لتتصل بجمعيتها، فليس كل نص منعزلاً عن غيره. وذلك هو لب الجدل.

غير أن في استخدام جينيت لهذا المصطلح، إلى جانب الخصوصية المشار إليهـا، غرضـاً علمياً يكمن في توخي المنهجيّة العلمية، فمصطلح الأطراس، الذي ابتعثه جينيت مـن عزلتـه

(الأصل)، رغم تحفظنا الشديد على هذا المصطلح الأخـير، كـما سـنتعرض لـه في حينـه ضـمن مـسيرة التحليل. بعكس ترجمة البقاعي التي يستخدم فيها مصطلحي النص (المتسع) والنص (المنحسر)، وهمـا مصطلحان خاصان به.

(1) سنساير المترجم في استخدامه لمصطلح النص (الأصل) بصورة مؤقتة، نظرا لكفاءة الترجمة التي يقـدمها لنص جينيت، وذلك حتى يتسنى لنا تقديم البديل المناسب وفقا لخطـة التحليـل، واستنادا إلى بـاحثين آخرين.

(2) المختـــار حـــسني، مـــن التنـــاص إلى الأطـــراس، (نـــص الترجمـــة)، مجلـــة علامـــات النادي الأدبي بجدة – السعودية، جمادي الأولى،ج 25، مج 7، 1418هـ سبتمبر 1997م، ص 185.

اللغوية العتيقة في الثقافة الغربية، الفرنسية خصوصا، وكذلك هي الحال بالنسبة للغة العربية، - ينطوي، في دلالته، على تحديد نظري للعملية الجارية بين النص المتفرع والنص الأصل، و"يوضح جينيت المقصود بالطرس فيقول إنّه رَقٌّ (صحيفة من جلد) يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبنيها وقراءتها تحته"[1]. فالكتابة القديمة ممحوة، لكنها غير مخفية، وهي، مع ذلك، ليست الكتابة الجديدة ذاتها، غير أنها تظل قابلة للاحتضان من قبل الكتابة الجديدة. وفي هذا المعنى الأخير الذي يطرحه جينيت مراوغة موجهة نحو التلقي الذي سيقع في مأزق القراءة، وذلك لأنّ ثبوتية بقاء الأثر في النص الجديد أمر غير وارد، لكنه يظل في حيز المحتمل، الذي يفتح الباب واسعا أمام احتمالات القراءة وتعدديتها، تأسيسا على خفاء ووضوح الأثر.

لكن لماذا يسم جينيت هذه العملية بأنها (كتابة من الدرجة الثانية)؟ أو بعبارة أخرى، هل النص المتفرع أقل في إبداعيته من النص (الأصل)؟ وإذا وجد هذا التساؤل ما يمنحه شرعية في ما طرحه جينيت، فهل تعد هذه الخطوة من جينيت نكثاً بميثاق (نظرية النص = التناصية بصورة خاصة) الذي لا يسلم بوجود (الأصل)؟.

والظاهر أنّ هذا التساؤل المزدوج يثير عنصر (القيمة) من ثنايا الخطاب النقدي الواصف عبر السؤال عن الدرجة التي يتموضع فيها النص عند انكتابه، ويثير قضية (الأصالة) بالنسبة للنص الأدبي من حيث وجود أسوار محددة لكل نص. فهو بذلك يثير ما كان بعض النقاد قد بشروا بالانقطاع عنه، والمصادرة بطروحات نقدية محايدة ليس من شأنها التغني بقيمة النص عبر الحديث عن معنى جاهز محدد؛ فهم يرون أنّه لا معنى خارج سيرورة التدليل، ولا بأصالته عبر انقطاعه عن غيره من التجارب النصية المختلفة؛ فلا يوجد نص مقطوع الأوشاج ؛ إذ النصوص مثلها مثل النوع البشري المنتج لها تتوفر على شواجر الأنساب.

بيد أنّ ثمة مخاتلة في الصياغة الأصلية لنص جينيت، وفي الصياغة الثانية (الترجمة) تلقي

---

(1) المختار حسني، من التناص إلى الأطراس، (نص الترجمة)، (المقدمة) ص178.



بالنص في حالة من العمى عند الفهم والتفسير وتجعل من لغة الصياغة للنص الواصف حجاباً يحدّ من تقحم فاعليته الإجرائيّة. وآية ذلك أنّ جينيت لا يقصد بالكتابة من الدرجة الثانية – التي تثير في ذاكرة النقد صياغة بارت المخاتلة؛ الكتابة في الدرجة الصفر– حكم القيمة من كون الكتابة في الدرجة الثانية قياساً على منطوق الخطاب الاجتماعي –السياسي (المواطنة في الدرجة الثانية)، بل المقصود هو علاقة التراتب من حيث تأثير السابق في اللاحق، وتأثير اللاحق –ثانيةً– في السابق، من حيث كون دخول اللاحق مع السابق في علاقة تأويل قائمة على التخارج والتوالج. ودليل ذلك، عند جينيت، علاقة (عوليس) بـ(الأوديسا) من حيث عودة الثاني إلى الأول، وحلول الأول في الثاني، فجويس في عوليس كما يعبر جينيت نفسه" يحصر همه في نقل الفعل أو الحادثة من الأوديسا إلى دبلن **Dublin** القرن العشرين"[1]. وفي ذلك، بعبارة جينيت نفسه، فعل تحويل، ولكنّ التحويل، وهذا أمر مهم في سياق قضية التراتب، لا يكون إلا "تأسيسا لنموذج تتمثل فيه الكفاية النوعية"[2] والأوديسا من هذا النوع الفريد، كما أنّ رواية جويس قد نالت من التقدير النقدي والجماهيري ما يجعلها في المصاف الأولى بالنسبة لكفايتها النوعيّة.

أما بالنسبة لقضية (الأصالة) فالمخاتلة متأتية من الصياغة الثانية (الترجمة). ولقد تسايرنا معها عمداً إلى هذا الموضع، حتى نؤشر ضمناً إلى مدى الخطورة التي ينطوي عليها الاختيار الواعي أثناء الترجمة سلباً أو إيجاباً في الثقافة المتلقية. فاختيار مصطلح النص (الأصل) يدخل النص، نص الترجمة، في حالة منابذة مع الإطار النظري الجامع للمقولة النقدية، وهو نظرية النص التي شكلت نقلة نوعية من"ميتافيزيقا الأصل إلى قوانين الحوار"[3]، وذلك أمر مفروغ منه ولا يحتاج إلى فضل بيان، ولذلك كان النص الأصلي متسقا

(1) المختار حسني، من التناص إلى الأطراس، (نص الترجمة)، (النص المترجم) ص187.

(2) نفسه.

(3) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2000م، ص13.



مع الإطار النظري الجامع الذي انبثق منه فهو يستخدم مصطلح (hypotext) والذي يناظره في العربية مصطلح النص (المفترض) وفقاً لترجمة بعض الباحثين[1].

(2- 3) التطريس في المقدمة الغزلية:

وبعد هذا التحرير للمصطلح وللدائرة الإجرائية التي يمكن أن يتسع لها مفهوم (التقاليد) ومفهوم (الأطراس) فإننا سنحاول إسقاط هذا الفهم النظري على النص الإحيائي، الذي افترضنا أنه يقوم بعملية محو وكتابة. والاختيار هنا يتجه نحو مقدمة غزلية للشاعر أبي بكر بن شهاب الدين[2]، وهو كغيره من شعراء تلك الفترة، التي عاشها، يفتتح كثيراً من قصائده بما عرف عند علماء الشعرية العرب بـ(النسيب)، وهو تقليد عريق في الممارسة الشعرية يرى أن الشعر لا يكون إلا والنسيب المقدم، وإن كانت هذه الشعرية ذاتها قد حاولت تنقية ذاتها من الطبيعة الكولاجية التي تبدو عليها القصيدة التقليدية لا سيما بعد أنّ نظر إليها على أنها معرض لـ(لأغراض) التي تتدرج فيها من نسيب، إلى ذكر الرحلة، إلى المديح. فكانت ثورة أبي نواس المشهورة التي أحلت المقدمة الخمرية بدلاً عن المقدمة الطللية الغزلية، فليس للشاعر في ذلك الوقت حاجة (فنية) إلى ذكر دعد أو هند -ولذكر الأسماء دلالة باعتبارها علامات دالة، كما سيأتي- أو إلى الوقوف على ربع دارس لم يره الشاعر ولم يدخل جوه ضمن بنياته الشعورية. وكانت ثورة المتنبي الذي يتساءل (أكل فصيح قال شعرا متيم؟)[3] لينطبق عليه ما ينطبق على أبي نواس. هذا، وإن كان كلا الشاعرين لم يسلما من السطوة الشاعرية التي يتمتع بها (التراث) وجبروته الثقافي العام الذي جعلهما يقدمان النسيب كثيرا، وخصوصا

---

(1) الترجمة لمحمد بنيس في كتابه: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (3) وهذه الترجمة تتسق مع مرفولوجية المفردة الأجنبية من حيث بنائها الإلصاقي فكلمة (Hypothesis) تعني فرضية، مما يرشح بادئتها (Hypo) لأن تدل على (فرضي) أو (مفترض).

(2) شاعر يمني إحيائي ولد سنة 1262هـ وتوفي سنة 1341هـ الموافق: 1922م.

(3) البيت بتمامه : إذا كان مدحٌ فالنسيب المقدم   أكل فصيح قال شعرا متيمُ

ينظر : أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العُكْبَري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وآخرون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان،ج3،د.ط،1423هـ2003م، ص350.

الأخير.

تلك السطوة ذاتها من ناحية، وسطوة الحاجة الجمالية، في حقبة حضارية مخصوصة توسم بالنهضة، التي دفعت الشاعر الحديث للعودة إلى الماضي مستعيدا إياه، من ناحية أخرى، هما اللتان جعلتا الشاعر الإحيائي يتهيب من افتتاح نصه بدون المفتاح التراثي العتيد، وهو النسيب، الذي من وظائفه عند علماء الشعرية العربية القديمة شد القاريء وجذبه إلى مرادات الشاعر، فتلك الافتتاحية هي السلسلة الذهبية التي يجر بها القاريء- المستمع، باعتبار أنّ الغزل مطرب للنفس، فاتح لشهية التلقي.

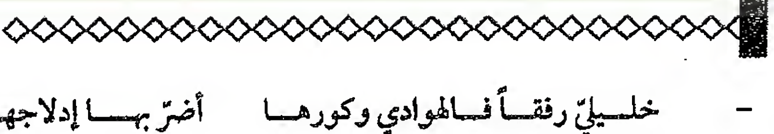
ولشيء من هذا القبيل، كان حديث البلاغيين العرب عن (حسن الافتتاح) بوصفه الباعث على الانشراح، ومطية النجاح. فكثر في كتبهم كلام من هذا النحو؛ يمتدح حسن المطالع وينظّر لأفضل الطرق في صياغتها وتدبيجها بالمقبول والحسن مما أثر عن الآباء، ومن المخترع المتقبل قبولاً حسناً، ويروون في ذلك قصصاً وحكماً وأمثالاً.

وهذا الخطاب بالصفة التي قدمناها، يجعل الشاعر أسيرا لسلطة هذا الخطاب النقدي البلاغي الذي يقيد الشاعر بمعايير لازمة، إذا تجاوزها فكأنه حكم على نفسه بالخروج من دائرة الإبداع. ولتطاول العهد في الاستخدام الصارم والمتابعة المقتفية لصورة الأثر اكتسب الخطاب سلطةً إضافية إلى سلطته الذاتية البلاغية، هي سلطة التاريخ.

من باب تلك السلطة البلاغية والتاريخية للخطاب النقدي المتوارث دخل شعر الإحياء فكانت المقدمات الغزلية التي لا يبرأ شعر شاعر من شعراء الإحياء منها؛ فوجدناها تأتي في صورة المعارضات الصريحة لمقدمات تراثية، وفي صورة إشارات دالة على الموقع التراثي المنسوخ منه. وما نجده في هذه المقدمة الغزلية لأبي بكر بن شهاب الدين يندرج ضمن هذا النوع الأخير. ونورد هنا هذه المقدمة ليتم الاستيضاح منها وفق النموذج النقدي المقترح[1]:

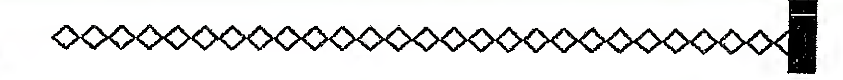
---

(1) ليس للقصيدة عنوان معين وإنما تفتتح بـ(وقال رضي الله عنه هذه الأبيات يمتدح بها حضرة السيد الكامل أحمد بن محمد المحضار سنة 1294هـ) وهذا كما يبدو واضحا من عمل الناشر، وله دلالته الخاصة من حيث تحديد أفق التلقي.



-	خليليّ رفقاً فالهوادي وكورها	أضرّ بها إدلاجها وبكورها
2-	رويدا فهذا حي سلمى وتلكما	مضاربها ذات اليمين ودورها
3-	قفا لي ولو لوث الإزار فإنّ لي	حشاشة نفس قد تعالى زفيرها
4-	وعوجا إلى ذاك المعّرس ريثما	إلى سمعها يبدي السلام أسيرها
5-	فقد طالما أمّلتُ أنْ أرمق الحمى	بعينٍ يروّي الترب منها غديرها
6-	مغاهد روّاها العهاد لعلها	كعهدي بها يروي الصدي مطيرها
7-	تروحُ وتغدو الغيد في عرصاتها	أحالَ الثرى فيها عبيراً عبورها
8-	بها سحبت أذيالها ابنت مالك	وحسبكما للترب مشيا مسيرها
	ذراني بها أذري لعمري مدامعا	يضارع هتان الغوادي غزيرها
	سأقضي إذا لم أقضِ منها لبانة	فمن شأنها يقضي بها من يزورها
	ولا بدع إنْ ذابت بها مهجتي فما	سوى مهج القوم الكرام مهورها
	ألا ليت شعري والأماني عذبة	وهيهات هيهات الأماني وزورها
	أللصب من سلمى على بخلها به	وقوف على باب الخبا لايضيرها
	عتاب ورمز بالذي يصنع الهوى	وتذكار أيامٍ تقضى حبورها
	فحسبي من الدنيا هواها وحبها	وسيّان عندي حلوها ومريرها
	تأرجت الأرجاء طيبا بها كما	تبلج بالمحضار أحمد نورها[1]

(1) أبو بكر بن عبدالرحمن بن شهاب الدين، ديوان ابن شهاب، مكتبة التراث الإسلامي (صعدة) – دار التراث اليمني (صنعاء) – اليمن، ط2، 1996م، ص57.



(2- 4) النسخ والتلقي:

يقول رولان بارت في مقالته الشهيرة (موت المؤلف): "إنّ الناسخ حين يخلف المؤلف، لا يجد في نفسه انفعالات، ولا بشائر، ولا مشاعر، ولا انطباعات. ولكنه يجد هذا القاموس الهائل، فينهل منه كتابة لا تعرف التوقف: فالحياة لا تقوم أبدا إلا بتقليد هذا الكتاب، وهذا الكتاب نفسه ليس إلا نسيجا من العلامات. وهذه إنما هي محاكاة ضائعة، وتراجع من غير حدود". (1)

وبارت هنا ليس بصدد الحديث عن النص الكلاسيكي المحدث في فرنسا أو غيرها، كما هو السياق بالنسبة لنا هنا عن النص الإحيائي العربي، وإنما هو بصدد الحديث عن تناسخ النصوص بصورة عامة، حتى تنتفي الحدود المسيجة لقدر من العلامات السيميائية داخل إطار نصي معين. هو قانون الكتابة الذي لا يعرف الملكية. غير أنّ لحديث بارت، في مقامنا هذا، خصوصية ما، ليس فقط للتصور المسبق الذي نحمله عن حقيقة المحاكاة في النص الإحيائي، بل للوضوح الساطع للنسخ العلامي من مدونة التراث الشعري العربي، وهذا ليس كشفا نبشر به، ولا سرا نذيعه فقد تحدث كثيرون عن المحاكاة الصارخة التي ينطوي عليها النص الإحيائي، بل إنّ ما نطرحه هنا يتعلق بصورة ما بعملية الكتابة، ليس في خصوصيتها هذه، بل في عموميتها؛ فإذا كان النص الإحيائي يكشف عن الذخيرة التراثية التي يستمد منها بناءه وممارسته الدالة، فإنّ نصوصا أخرى تتخفى وتراوغ في تجلياتها العلامية حتى لا يقع التلقي على حقيقتها النسخية، ومن هنا يكون النص الإحيائي، في خصوصيته الواضحة، شاهداً على الطبيعة النسخية للنصوص من جهة، وخالقاً لأفقٍ مغاير من حيث الطبيعة العلامية الخاصة كما سنوضح لاحقاً، من جهة أخرى.

وبناء على تلك الحقيقة، فالنص الإحيائي يحدد مسبقا صورة تلقيه، ففي تضاعيفه تتراءى الصورة الثقافية لمتلقيه، من حيث أن النسق العلامي الشامل للنص يرسم الصنورة الشاملة (لنص) التلقي المماثل، باعتبار أنّ ما يسمى بالقارئ هو، أيضا، يظهر متقبلا لنص مثيل.

(1) رولان بارت، موت المؤلف، ص22.



(2- 5) المحو والكتابة:

يمحو النص الإحيائي الكتابة الشعرية -وغيرها- من صورة مفترضة يعاينها، يقرأها كثيرا، يؤولها، يستوحيها، ثم يوجه إليها قواه الماحية الناسخة في آنٍ ليعبر بها عن تجربة تسمّى تجربته وتنسب إلى كاتبها - ناسخها، وتضم إلى ما يعرف في عرف عالم النشر بـ(الديوان) الشعري لذلك الكاتب؛ الناسخ؛ الشاعر.

يمحو النص المعاين -هنا- أنساقا من العلامات، وسياقات تمضي فيهما بنى شعورية نازحة عبر الزمان نحو المجهول (الكتابة)، لا يقر لها قرار، فهي في تقلب مستمر، تمضي لتستقر في نص ما كهذا النص، غير أنها تمارس التأجيل لأنها راحلة، عبر صور مختلفة، واضحة كما هي الحال في هذا النص، وغامضة كما هي الحال في نصوص إبداعية لاحقة تنتمي إلى مسار مختلف من الإبداع.

تحمل هذه النصوص معها آثار مواطن نصية حلت فيها، لتبقي منها آثارا في هذا النص، ولتحمل منه آثارا إلى نصوص أخرى سترحل إليها. تلك هي هجرة النصوص المتراوحة بين المحو والكتابة كما تتراءى من خلال نص واحد يقع في دوامة نصية لا متناهية.

لا تزال آثار النصوص الممحوة ذات حضور رامز إلى غيابٍ، ولا تزال لها سلطتها الخفيّة. لكنّ السلطة الظاهرة تثبُت للكتابة الحاضرة لأنها حاضنة التجربة، مشاعرَ مغيبةً، وأفكاراً مجردةً، وهي حاضنتها، ألفاظاً ذات بناء علامي دال، وصوراً ذات إيحاءات متذكرة.

يتميز البناء العلاميّ لنص المقدمة الغزلية في التراث الشعري العربي بنسق خاص مستوحى من قاموس عرفي يعد بمثابة سجل لغوي = أسلوبي[1] Register. ذلك السجل هو الغزل العربي كما تجلى في البنية اللغوية الشاعرة لدى العرب، من حيث ألفاظه، وصوره، ومعانيه الرامزة.

(1) يندرج مصطلح Register ضمن علم اللغة الاجتماعي بمعنى عرف جماعة اجتماعية في الاستخدام اللغوي كالأطباء مثلا، لكنه نقل إلى حقل الدراسات الأسلوبية، واستخدامنا له،هنا، استخدام أسلوبي.

والنص -موضع النظر- يمحو ذلك السجل، ليكتب عليه نصا مماثلا أسلوبيا وعلاميا عبر جدلية النسيان والتذكر المشروطة بعنصري الحرية والاختيار؛ وبذلك تبدو الكتابة، كما يطرح بارت، في مظهر "المصالحة بين الحرية والذكرى، إنّها تلك الحرية المتذكرة التي لا تكون حريةً إلاّ في حركة الاختيار"[1]، فالنص يتذكر بحرية ليختار، وهو لا يختار من مصدر سديمي باهت، بل من ذخيرة زاخرة بالدلائل المتسقة والمحملة بتاريخ من الاستعمال، وخصوصا في دائرة الغزل العربي، وعلى وجه أخص في دائرة الشعر العربي المختص بالغزل.

يفتتح النص بنداء موجه نحو مخاطبين اثنين (خليلي) محيياً لتقليد عربي قديم في مخاطبة الاثنين منذ (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)[2] فما بعد، وماحياً لصوت الشاعر العذري الذي ينادي (خليلي هذا ربع عزة)[3] ليكتب فوقه صوته الحاضر الذي يطمس الصوت القديم عبر حركة الاختيار الاستبدالية على محور التأليف لتتراءى العناصر اللغوية في نسق مختلف، فبعد (خليلي) العنصر المتبقي على سطح الطرس أثراً دالاً يأتي الطمس عبر اختيار عنصر تأليفي مفارق يتجلى في المصدر الدال على الطلب (رفقا) مخالفا للنص العذري الذي يتبع النداء أسلوبا إنشائياً (هذا ربع عزة) لكن هذا الافتراق لا يلبث أن ينعطف نحو الاتفاق عبر التذكر للطلب القديم (فاعقلا قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلتِ)، وبالمخالفة يعمد النص الحديث إلى اتباع إنشائه (رفقاً) بخبر (فالهوادي وكورها أضر بها إدلاجها وبكورها). من

---

(1) رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب - سوريا، ط1، 2002م، ص24.

(2) البيت بتمامه : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

- ينظر: امرؤ القيس بن حجر، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم،دار المعارف، القاهرة - مصر،ط3، 1969م، ص8.

(3) البيت بتمامه : خليلي هذا ربع عزة فاعقلا   قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلتِ

- ينظر: كثير عزة، ديوان كثير عزة، شرح: د. رحاب عكاوي،، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1996م، ص42.

هنا، نجد أن النص الإحيائي واقع في شراك الآثار المتبقية من نصه المفترض على مستوى الحبك الأسلوبي لثنائية الخبر والإنشاء، ونجد - ترتيبا على ذلك - أنّ التشاكل ينبثق من حنايا الاختلاف في التقديم والتأخير للأسلوبين.

وعلى هذا النحو نجد البقايا الأمريّة بصيغة المثنى في النص الحديث (قفا)، (عوجا)، (ذرا) حاملةً معها تاريخاً من الاستعمال العلاميّ في إطار الشعرية العربية القديمة التي تنفتح عليها ذاكرة التلقي بصوت (قفا) التي نطق بها الشاعر العربي القديم امرؤ القيس ليرسخ تقليد الوقوف على الأطلال عبر الخطاب إلى مثنى مجهول، وليصبح - بعد ذلك - سارياً في أوصال الشعريّة العربية حتى دورتها الإحيائية الحديثة.

غير أنّ الأمر لا يقف عند هذا الحد، فالحس الإحيائي المعتمد على الذاكرة لا ينسى العناصر المحورية المحيلة -من حيث سيميائيتها الثقافية والدلالية- على تجربة الشاعر القديم نصا ناجزا ومعاناة سابقة، وذلك العنصر هو (الرحلة) ويأتي المثال الدال عليه واضحا من حيث وروده في البيت الأول وهو مفردة (الهوادي) والهوادي هي الإبل، التي تحيل سيميائيا على الرحلات العربية من حيث التجربة الإنسانية المتذكرة؛ تجربة الآباء والأجداد، وتحيل في دلالتها النصية الخاصة على التقليد الشعري، الممحو في النص الحاضر المتفرع، منذ الشعر الجاهلي فما بعد الذي يفتتح بالنسيب ثم بآلام الرحلة وفق سجل أسلوبي معهود، وتحيل في دلالتها النصية الأخص على النص العذري الذي يتجه فيه الطلب نحو المخاطبين أن اعقلا (قلوصيكما)، لأنّ الغاية هي ديار المحبوبة وقد حصل الوصول وآن التذكر.

وهنا يأتي عنصر آخر يأخذ صفة المحورية في عملية المحو والكتابة؛ في التذكر اللازم والنسيان المفروض، وهو عنصر (المحبوبة) الذي يعد النقطة الساخنة للنص، ومحرق التوليد الدلائلي المنسجم في تناسله وفق نسقٍ واحد هو الغزل. ويتجه فيه المتكلم بالطلب عبر المصدر إلى المخاطبين (رويداً فهذا حي سلمى وتلكما مضاربها ذات اليمين ودورها)، والمكتوب في النص الإحيائي هو (حي سلمى) بينما المطموس من النص العذري هو (ربع عزة)، ولا فرق، طالما ظهرت آثار الصياغة باقية في صورة المتضايفين؛ المكان برسمه السيميائي المتخيل مضاف، والمحبوبة بسماتها الأنثوية المتخيلة مضاف إليه.

من هنا تترشح الحالة لاشتباك عنصرين متلازمين فوق الطرس المكتوب هما (المحبوبة) و(الطلل) ليفضحا بسماتهما الدلالية المتذكرة نفس العنصرين بسماتهما الدلالية في النص الشعري القديم.

لا فرق في أن يكون الأثر الباقي من اسم المحبوبة في النص الإحيائي هو (سلمى) أو (عزة) أو (ليلى) أو غير ذلك، وآية ذلك أنّ النسيان يطال النص الإحيائي ذاته، فهو يُعمل نسيانه من نص إلى نص في إطار تجربة شاعر واحد، فالمحبوبة في هذا النص هي (سلمى) وفي نص آخر هي (ليلى) أو (هند). بل إنّ النص الإحيائي يُعمل نسيانه في إطار النص الواحد فـ(سلمى) العلامة الفيزيقية الدالة التي ظهرت في أثر الكتابة في مطلع هذا النص تتحول بعد أربعة أبيات فقط إلى علامة أخرى هي (ابنة مالك):

بها سحبت أذيالها ابنة مالك   وحسبكها للترب فخراً مسيرها

والذاكرة تتجه بهذه العلامة الأخيرة نحو محبوبة أخرى في سجل الشعر العربي هي (عبلة) محبوبة عنترة التي ثبّت نصه = (نص عنترة) اسمها علاميّا (ابنة مالك) نسبةً إلى أبيها لأنها حرة، في مقابل نسبته هو إلى أمه لأنه، حسب المقتضى الاجتماعي، عبد. فالعلامة التي بقيت في الطرس الإحيائي (ابنة مالك) بقيت بكل عوالقها النصية وماوراء النصية؛ أي التفسير الاجتماعي للعلامة، رغم ابتعاد التجربة الحاضرة عن تلك العوالق.

وبآلية النسيان نفسها تتحول العلامة بعد أربعة أبيات -أيضاً- من (ابنة مالك) إلى عهدها في المطلع (سلمى):

أللصب من سلمى على بخلها به   وقوف على باب الخبا لا يضيرها

ولا يقف الأمر عند هذا النسيان ثم التذكر بل تتصل عملية النسيان لتطال النص في صميمه؛ أي ليس في المقدمة الغزلية التي نسخت من نصوص الأقدمين، بصورة واضحة الآثار، وإنما في (الغرض) المدحي للنص فبعد الثناء على الممدوح يتوجه إليه الخطاب في البيت الثامن والثلاثين من النص الكامل:

ابـن لي أبــرق العامريـة خلّـبٌ ومكــرٌ فغـر الـنفس منهــا غرورهــا[1]

فـ(سلمى) تتحوّل إلى (ابنة مالك) ثم تعود بالتذكر إلى (سلمى) ثـم تنسى في خـضم المدح والتواجد الطاغي بتجربة صوفية وجدانية استشعرتها الذات المادحة وبثتهـا إلى الممـدوح لتمّسخ العلامة الدالة على المحبوبة إلى (العامرية) والـذاكرة هنـا تتجـه-بالعلامـة نحـو (لـيلى العامرية) محبوبة مجنون بني عامر قيس بن المُلَّوح التي يصرح باسمها (ليلى) بعـد بيـت واحـد فقط.

والمسخ الذي يمس هذه العلامة -في رأينا- راجع إلى طبيعة التجربة الإحيائيّـة القائمـة في أساسها على الرسم العلاميّ الناسخ من مدونة الشعر العربي التراثية، فاسـم المحبوبـة عنـد الإحيائين لا يخرج عن كونه واحدا من الأسماء المـشهورة عنـد شـعراء الـتراث العـربي كلـيلى أو سلمى أو هند أو غيرها من الأسماء المشهورة المرتبطة بتجربة الـشعراء الأوائـل. فالأسـماء عند الإحيائيين في هذا السياق، كما هو الشأن في أسـماء الأمـاكن التراثيـة، علامـات سـيميائية مفرغة من دلالاتها الحقيقية، ويكتفي منها الشاعر الإحيـائي بـشحنة التقليـد العلامـيّ لـنص تراثي نموذج كان موسـوما بهـذه المياسـم الدالـة في دائرتـه الإبداعيـة؛ أي عنـد المنـشئ، وفي المرسلة، وعند المتلقي. وهو يرى، حال كونه منشغلا بالإحياء والبعث، أنّ الـزمن الإبـداعيّ عاد سيرته الأولى ففضاؤه هو فضاء النص القديم، ولذلك لابد من ترصيعه بعلامـاتٍ كانـت قد رافقته في زمنه ذاك، بقطع النظر عن كون المقدمة الغزلية كانت تشكل الجانـب (الـذاتي) في تجربة النص القديم قبالة الجانب (الغيري) المتمثل في الغرض الأساسي للـنص، فهـي مقدمـة رامزة إلى موقف ذاتي تجاه العالم بما يتجلى فيها من صور التواصل والانفصال، البقـاء والعـدم، الموت والحياة. وتلك هي رمزية المحبوبة؛ الواصلة زمنـا والمانعـة زمنـا آخـر؛ ورمزيـة الطلـل العامر زمنا، والمقفر زمنا آخر. أي، بعبارة أخرى، لا يلتفت النص الإحيائي إلى العمق الرمزي بقدر ما يراوح فوق سطوح العلامات التراثية للمقدمة الغزليّة.

وفي التحليل الأخير فإنّ هذا النسخ لاسم المرأة وصورتها النصية مـن مدونـة الـشعرية

---

(1) أبو بكر بن عبد الرحمن ابن شهاب الدين، ديوان ابن شهاب، ص58.

العربية التراثية يدل على اتصال بناء النص الإحيائي بنص قديم افتراضي أكثر من اتصاله بهواجس الذات الكاتبة وإيقاعاتها، فصدور هذه الأسماء إلى النص هو صدور من لاوعيٍ زاخر بفلذات نصية تراثية، لا من لاوعيٍ مزحومٍ بأسماء عايشتها الذات في تجربة حقيقية، كما هو الشأن مع أسماء المحبوبات عند امرئ القيس في الزمن الغابر أو عند نزار قباني في الزمن الحاضر، ومن ثم ظهرت في إيقاعاتها النصيّة.

بيد أنّ في ذكر (العامرية) في سياق هذا النص لحظة البث الوجداني باتجاه الممدوح ما يرشح الحالة إلى دعوى تعلّق النص الحاضر بالنص الشعري الصوفي الذي كان من دأبه أن يربط مواجيده العليا باسم (ليلى) الرامز إلى الحب العلويّ الأسمى، فالعبارة تضيق عند الحديث عن المطلق المتعالي فتلجأ اللغة، انصياعا للمقام، إلى الترميز بدوال مراوغة تسمو على المدلول المتعارف عليه اجتماعياً لتدخل العلامة في حقل سيمياء التأويل حيث تتطلب العلامة فك شفرتها التأويلية من قبل قارئ متمرّس لا يخضع لإرغامات الخطاب التداولي.

و لعلّ في ايرادنا لمجموعة الأبيات الدالة على هذا المعنى، في سياق المدح، ما يدعم هذه الدعوى:

36-	ودونك سرّ لم أطقْ بعد كتمه	وهل يكتم الأسرار إلاّ خبيرها
37-	لقد لمعت للقلب والقلب مجدبٌ	لوامع لّما يأنِ منها فتورها
38-	ابنْ لي أبرقُ العامريّة خلب	ومكرٌ فغرّ النفس منها غرورها
39-	أمِ الحالة الأخرى وإنْ تك هذه	فيافوز نفسي إذْ تناهى سرورها
40-	وكنتُ إذاما زرتُ ليلى تبرقعت	وقد رابني منها الغداة سفورها
41-	على أنّني أدري بنفسي ونقصها	وغير خفي نقصها وقصورها[1]

فإلى جانب كون (سر، أسرار، لوامع، القلب، نفس، السفور، نقص، قصور) دوال

(1) أبو بكر بن عبد الرحمن ابن شهاب الدين، ديوان ابن شهاب، ص58.

متناظرة تتجه نحو حقل دلالي واحد هو حقل التصوف، فإنّ في السياق ما يوحي بالتماس النصيحة من الممدوح المجرب لهذه الحالات الكشفية (السفور) رغم (التبرقع) السابق - ما يدل على انطواء النص على تجربة من لا يزال يتدرج مع (السالكين) وتسفر له الحقيقة الكشفية = (ليلى) في منتصف الطريق مع وجود التقصير، تواضعا أو حقيقة، قبل الرقي إلى مقام (الواصلين). وفي دلالة الاعتراف بتقصير النفس ما يبعد التجربة عن دائرة التغزل بامرأة تدعى ليلى، ورفعها إلى مقام الغزل الصوفي الذي يراوح في مجال الدوال الغزلية البشرية غير أنّ مدلولاته تنطوي على شفرات تأويلية تقتضي أفقاً خاصّاً من التلقي.

و سواء كان الغزل الصوفي مشتقا من الغزل العذري أو العكس[1]، حسب الدورة الإبداعية الغالبة في زمن الشعرية العربية الطويل، حين استفاد التصوف من الغزل العذري، ثم استفاد الغزل الحسي -في شعر الحداثة خاصة- من التصوف -سواء كان هذا أو ذاك، فإنّ الإستراتيجية الإحيائية في المحو لا تأبه للدلالة المرجعية لأسماء الأماكن ولأسماء الأشخاص. وإذا جارينا جينيت - حرفيا - فيما يطرحه حول التطريس، فإننا سنرى أن ما بقي من أسماء الأماكن والأشخاص (اسم المحبوبة خاصة) بعد المحو فوق الطرس المفترض هو الدال وأنّ المدلول لا زال مؤجلا ينتظر القراءة.

ومن هنا كان النص الإحيائي، برغم ما يظهر من تقليديته، خالقاً لنسق خاص من التداول العلامي عبر الاستخدام الخاص للعلامة، وهو، بذلك، يستدعي تلقياً خاصاً يفقه الشفرات النصية المتضمنة في النص الإحيائي ويرى فيها نمطاً من الثقافة داخل النمط الثقافي السائد المزسم بعلاماته المتواطأ عليها في دائرة الثقافة العامة وفي دائرة الشعر القديم، وبذلك

---

(1) يرى د. زكي مبارك أنّ غزل العذريين في محبوباتهم، وهو غزل بشري، ضرب من التصوف، وعنده أنّ "التصوف خليق بأن يصحب كل نزعة شريفة من النزعات الوجدانية ". فالتصوف قد منح الغزل العذري بعضا من إيحاءاته بعد أن استقى من الحقل العذري الدلالي كثيراً. ينظر:

د. زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ج1، د. ط، د. ت، الصفحات16، 17، 18.

فـ"العلامة لا تملك معنى، إنّما تملك استعمالاً، والاستعمال هو صيغة أخرى للقول، إنّ المعنى موجود في الاستعمال لا في الوحدات اللسانية المعزولة. والاستعمال هنا، وفي جميع الحالات أيضاً، يحيل على نسق، والنسق كيان غير مرئي، ولكنّه يعدّ البؤرة التي يتم عبرها التدليل والتواصل"[1]، ومسيرة التدليل في النص الإحيائي متأتية من هذه الخاصية الإستعماليّة للعلامات، كما أنّ القدرة التواصلية له، من حيث هو نسق فني قابل للتواصل الجمالي تلقياً ثم امتداداً تناصياً في النصوص الواصفة (النقد) والنصوص الإبداعية، متأتية من تطويعه لكم معين من العلامات في إطار نسق واحد من الاستعمال الكلامي، وإنْ كان هذا الاستعمال لفلذات نصية وافدة من نص قديم وبينها وبين التجربة الذاتية مسافة فاصلة.

(2- 6) سيميائية المعجم:

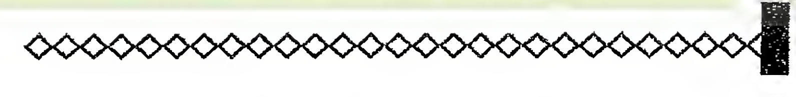
تأسيساً على ذلك يبدو لنا النص المعالج في هذا السياق فسيفساء من المفردات الملونة بصورها التراثية. وإن استشارةً للمعجمات القديمة ستبين عن الصورة السيميائية التي تحملها تلك المفردات التي ارتحلت من محيطها اللغوي والإبداعي القديم لتحل في النص الإحيائي الحديث شاهدةً على البعث الإحيائي لكل مكونات النموذج القديم، حتى وإن كانت تلك المكونات وأهمها المفردة لا تمت إلى التجربة اللغوية والإبداعية للإنسان العربي الحديث بأي سبب فكريّ أو عاطفيّ، ولنضرب أمثلة دالة توضح ذلك:

خليلي: بما تحمله في ذاكرتها من معان تتعلق بطبيعة السفر في حياة الإنسان العربي واستحقاقات الصحبة، ومن ثم ظهورها في النصوص الشعرية القديمة لتكون لازمة للوقوف على الطلل في المقدمات الشعرية.

الهوادي: الإبل لأنها وسيلة الرحلة المتاحة في الزمن القديم، ودائما ما تنبثق دالا في سياق الحديث عن الرحلة، تلك الوحدة النصية الملازمة للقصيدة القديمة. ويتبع ذلك

---

(1) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2003م، ص50.



الحديث عن (وكور) الإبل و(إدلاجها) و(بكورها).

لوث الإزار: من "لاث الشيء لوثاً: أداره مرتين كما تدار العمامة والإزار"[1]، أي أن مدة الوقوف مدة قصيرة تستغرق فقط ما يستغرقه لف الإزار من المؤتزر.

قفا وعوجا: يقول الآمدي في الموازنة مفرقا بين الفعلين: "العربُ لا تقصد الديار للوقوف عليها، وإنما تجتاز بها، فإن كانت واقعة على سَنن الطريق قال الذي له أرَب في الوقوف لصاحبه أو أصحابه: قفْ، وقفا، وقفوا، وإن لم تكن على سَنن الطريق قال: عوجا، وعرّجا، وعوجوا، وعرّجوا"[2]. وبذلك فسنة العرب في استخدام الفعلين تختلف باختلاف الموقف، أما النص الإحيائي فإنه يعيد كتابتها دون إعادة كتابة الموقف، مما يرشح الدال لفقدان اللوازم الموقفية لمدلوله.

المعرّس: يقول ابن منظور: "التعريس: النزول في المعهد أيّ حين كان من ليل أو نهار [...] والموضع معرّس"[3].

الحمى: ودائما مايرد هذا الدال في الشعرية العربية القديمة للحديث عن ديار المحبوبة؛ حيث كان المكان ذا حمى محدد في الحياة العربية القديمة.

الغدير: ذلك الدال المستند في ظهوره النصي القديم ليلبي، مع مكونات نصية أخرى، حاجة ملحة لدى الذات الشاعرة المحاطة بالصحراء العربية حيث يكون الغدير ملاذا من قيظ الصحراء الحارق، ومن هنا جاءت دلالته الرمزية.

معاهد: الأماكن المرتادة من قبل أناس (وخصوصاً المحبوبة)؛ حيث يستدعى هذا الدال إلى النص القديم ليكون مثيرا مكانيا لذكريات حميمة.

---

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت – لبنان، مج13، ط4، 2005م، ص249.

(2) أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي البصري، الموازنة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت – لبنان، د.ط، د. ت، ص388.

(3) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، مج 10، ص95.

الصدي: دال تقتضيه الطبيعة الايكولوجية المحيطة بانبثاق النص الشعري أصبح في ظهوره النصي معادلا رمزيا للعطش العاطفي.

الغيد: النساء الجميلات اللاتي تحفل بحضورهن الحياة العربية؛ فقد "كان طبيعياً أن تشغل المرأة فراغ ذلك المجتمع البدوي الذي يعوزه كثير من المتع وألوان الفنون التي تألفها المجتمعات"[1]، ومن هنا ظهور صورها في الشعر العربي القديم بكل ما تحمله من جماليات.

العرصات: إحالة على الأماكن مجموعةً بحيث تدل على "كل موضع واسع لا بناء فيه"[2].

ويتضح من هذه المعالجة المعجمية التي تتيح للدلالة الظهور في صورتها الاستخدامية الأولى لدى الجماعة اللغوية، أو الظهور في مستوى المؤول المباشر -كما يسميه بيرس- الذي "يعين المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر"[3]- يتضح من ذلك أن المعنى يقف عند هذا المستوى دون الإيغال في تشعبات دلالية تفترضها استخدامات أدبية منزاحة ليست الاستخدامات الإحيائية منها بالقطع.

(2- 7) أيقنة الصورة:

البحث في التكوين الايقوني للصورة يدخل في مجال فرع معرفي خاصّ هو الايقونولوجيا الذي يرمي إلى "استرماز الصور التي خلفها لنا الماضي"[4]، وهو رغم اهتمامه بالدلالات إلاّ أنّه أكثر اهتماما بتطورها التاريخي منه بنمط إنتاجها.

ونحن لن نبحث عن أنماط إنتاجها ومنابعها، وأسلوبية تكوينها، بقدر ما يهمنا

---

(1) د. محمد غنيمي هلال، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي: دراسات نقد ومقارنة في الحب العذري والحب الصوفي، دار العودة، بيروت - لبنان، د. ط،1400هـ 1980م، ص20.

(2) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، مج 10، ص99.

(3) سعيد بنكراد، السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص68.

(4) مارتين جولي، كيف يأتي المعنى إلى الصورة، ترجمة: محمد معتصم، مجلة علامات (المغربية)،مكتبة النجاح، الدار البيضاء - المغرب ع13، 2000م، ص 25

الحديث عن آليات استنساخها أيقونياً في فضاء الشعرية الإحيائية. فلقد لوحظ أنّ الصورة الإحيائية في طابعها العام قد اتسمت ببعض الملامح العامة من أهمها في سياقنا هذا:

1. اعتمادها على معنى نثري سابق، فالصورة الشعرية، والأمر كذلك، لا تفعل "شيئا سوى الإشارة الموضحة لمعنى نثري يسبقها عادةً، ويجمّدها في دلالة فردية ثابتة لا تجاوز حدوده المسبقة ولا تفلت من قيده والنتيجة هي جمود الصور أو إشاريتها"[1]، بحيث لا تشع بالمعاني المختلفة ولا تثير الدلالات المتعددة لدى القارئ فهو على علم مسبق بدلالاتها.
2. اعتمادها على المحاكاة في صياغاتها فهي تحاكي الطبيعة في صورة مطابقة للعناصر المشكلة من جهة، وتحاكي صور الشعر العربي القديم من جهة أخرى. وهي إن تجاوزت المطابقة في المحاكاة، فإنها تعتمد "الطرائق نفسها في العمل والالتزام بالقواعد ذاتها في الصياغة والبناء"[2]، وفي هذا الباب تندرج الصور المميزة التي نجدها عند بعض الإحيائيين الطامحين إلى إبراز تميزهم على الأب التراثي.
3. الاعتماد على المبادئ النقدية والبلاغية في التراث العربي من حيث تصورها عن النموذج المثالي للصورة الذي ينبغي أن يجمع أكثر المعاني التي يتركب منها الموصوف حتى تبدو صورة الموصوف نصب عيني المتلقي، ومن هنا مثلوا الشاعر بالرسام فـ" قارن عبد القاهر بين (التصويرات الشعرية) و(التصاوير) التي يصنعها الحُذّاق من الرسامين أو المصورين"[3]. ولقد أسدى وجود الكاميرا في العصر الحديث خدمة للشعراء الإحيائيين في تقريب هذا التصور النقدي القديم فكانوا يمثلون الصورة التي ينقلونها في اشعارهم –من حيث دقتها– بالصورة الفوتوغرافية، فكثر في سياق التصوير في أشعارهم الفعلان (يرى) و(يبصر) ومشتقاتها، وكثرت عنوانات

---

(1) د. جابر عصفور، استعادة الماضي، ص359.

(2) د. جابر عصفور، استعادة الماضي، ص377، وص 378.

(3) نفسه، ص381.

قصائدهم التي تحمل مفردة (منظر) و(مناظر)[1] وغيرهما.

من هذه الملامح العامة نستخلص أنّ الصورة: واحديّة المعنى، محددة المصدر (التراث)، تهتم بالتصوير ذي الطبيعة الفوتوغرافية. ومن هذه السمات الثلاث نستطيع أن نقرر بأن الصورة تعتمد على الطبيعة الايقونية للعلامة في علاقتها بموضوعاتها، حسب تصور بيرس الذي يرى أن الايقونة "هي علامة تدل على موضوعها فترسمه وتحاكيه، وتشاركه في بعض الخصائص المتشابهة بينهما"[2]. ويبدو لنا أنّ الصورة الإحيائية تقوم على هذه الطبيعة الايقونية في خصائصها الناظمة، فهي تنقل بصورة فوتوغرافية معاني الموصوف من جهة، وتتعالق مع الصورة التراثية بصورة مطابقة تتفق مع ما يسميه بيرس بالأيقونة المنحدرة Degenerated عن أيقونة أصل Genuine[3]. يصحّ لنا في هذا المقام أن نطلق هذا الوصف الأخير (الأصل) على الصورة التراثية في الشعر العربي باعتبارها المعلم الأول للايقنة؛ ومن ثم للتدليل التصويري، وما الصورة الإحيائية إلا نسخاً عنها بصورة مطابقة، مع وجود بعض الاختلاف المراوح في إطار العناصر الناظمة للصورة التراثية، كما سبقت الإشارة.

والتأمل يقفنا على عدد من الصور البيانيّة في هذه المقدمة الغزليّة تصل في جملتها إلى عشر صور متنوّعة تتجلى في الثلاث التنويعات العتيدة (التشبيه - الاستعارة - الكناية)، وتلك الصور هي:

1. (بعين يروي الترب منها غديرها)
2. (معاهد روّاها العهاد)
3. (كعهدي بها يروي الصدي مطيرها)
4. (أحال الثرى فيها عبيراً عبورها)
5. (ذراني بها أذري لعمري مدامعاً)

---

(1) نفسه، ص383، وص384.

(2) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1990م، ص57.

(3) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، ص57.

6. (يضارع هتان الغوادي غزيرها)
7. (ولابدع إنْ ذابت بها مهجتي)
8. (مهج القوم الكرام مهورها)
9. (الأماني عذبةٌ)

والملاحظ على هذه الصور أنها تستمد عناصرها المكوِّنة من الصور التراثية بصورة مطابقة بحيث لا تختلف الصورة في بنائيتها وفي ممارستها الدالة داخل النص عن ما هي عليه في النصوص التراثية، فهي تنقل الطبيعة الايكولوجية التي كان يتحاور معها النص القديم فصورة المعاهد الدارسة التي كان يرويها عيش من كانوا فيها، وصورة المحب الذي يذرف الدموع عليها، وصورة تلك الدموع التي تضارع في غزارتها السحاب الهتان، وصورة المهجة الذائبة جراء التذكر، وصورة المهج التي تقدم مهرا للمحبوبة، وصورة المحبوبة الرافلة في الديار، وصورة الأماني العذبة التي تراود المحب، - كل هذه الصور تتواتر في النص الشعري القديم بطرائق حبك وسبك متقاربة، ولا سيما في المقدمات الغزلية والطللية التي شغلت فواتح الشعر القديم حتى غدت علامة دالة على التقليد الشعري الكلاسيكي عند العرب.

وما يلاحظ، بصورة خاصة، في هذه الصور التي انطوت عليها مقدمة النص الاحيائي هو اشتمال معظمها على ثنائية (العطش - والري) التي تعكس المحيط الايكولوجي الذي تولد فيه النص القديم وهو الصحراء ولا تعكس محيطاً عاش فيه الشاعر الإحيائي وانعكس في وجدانه، ومن ثم في شعره. ولقد لاحظ الدكتور جابر عصفور أنّ الشاعر الإحيائي يستخدم ألفاظا "لا يمكن أن يكون لها تاريخ نفسي حيٍ في أعماقه وأعماق سامعيه، مثل الحيا والغيث والمطر، والهودج والناقة، والعقيق ونجد"[1]، وهذه الألفاظ وغيرها على صلة حميمة بوجدان الشاعر البدوي القديم لأنها جزء من محيط يعيش فيه ويتفاعل معه، "فالمطر فيما يراه -هذا الشاعر- هو رمز الخصب والثراء وتجدد الحياة مرة أخرى، لكن هذا (الماوراء) النفسي لكلمات المطر والحيا والغيث يختفي تماما عندما نأتي إلى شاعر مثل البارودي

(1) د. جابر عصفور، استعادة الماضي، ص370.

عاش في بيئة أشبعها النيل حتى البشم"[1]. وما لا حظه عصفور ينطبق بتمامه على هذه المقدمة الغزلية التي اكتظت صورها بمكونات لفظية تحاكي أيقونيا الصورة التراثية التي تحاكي في صورتها الأصلية محيطا أيكولوجيا حقيقيا وبعدا نفسيا غائرا في أعماق الذات الشاعرة قديما، وخصوصا صورة التراب الكالح، وصورة السحاب المغيث، والمدامع التي تروي، والأماني التي توصف بأنها (عذبة) انسجاما مع الحقل الدلالي الغالب المكثف - تأويليا - في ثنائية (العطش / الري).

من هنا يبدو الإدراك الفينومنولوجي المباشر -الذي يقوم به القارئ منذ الوهلة الأولى- للصورة الشعرية في سياقها الإحيائي إدراكا لشعور مصطنع شعورٍ يرسم صورا بعيدة عن دائرته الحياتية بما يتفق مع مخيلته التقليدية التي تعيش ضمن إيقاع ذوات قديمة رسمت صورها من وحي معاناتها في لحظات زمنية متعاقبة حتى صارت تقليدا ألزم به الشعراء اللاحقون -وأخص الإحيائيين- أنفسهم حتى تجلى في معظم منجزهم الشعري.

لهذا السبب نجد أن الاشتغال بالناتج الدلالي الذي تفضي به هذه الصور لا بد أنْ يخضع لنسق جاهز من التلقي؛ ذلك "أنّ العلامة الايقونية (الصورة بصفة خاصة) لا يمكن أن تنفلت من ربقة التسنين المسبق في التعرف وفي إنتاج الدلالات"[2]. وهو قانون ينطبق على كل العلامات الايقونية. غير أن انطباقه على الصورة الإحيائية ذات النسق الايقوني التقليدي يبدو أكثر وضوحا، فهي تأخذ بكل العناصر التكوينية للصورة الشعرية القديمة، وتقوم بإعادة إنتاجها وبموضعتها في سياقها الشعري الحديث بحيث تخضع لسننها الإيحائية في دائرتها القديمة.

ثالثاً: الزمن والمكان بوصفهما مكونين لحالة الغياب في النص الإحيائي:

لعنصري الزمن والمكان حضور في كل تجربة شعرية، لكن لحضورهما في النص

---

(1) نفسه.

(2) سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص87.

الإحيائي طابعاً خاصاً مميزاً؛ إذ أنّ حضورهما دال على حالة غياب لبؤر زمنية ومكانية في النص الإحيائي تضيء بؤرا مماثلة في تاريخ الشعرية العربية القديم، مما يجعل ذاكرة النص الإحيائي في ظهورها اللغوي الدال مجالا لاسترجاع أزمنة وأمكنة حميمة في ذاكرة الإنسان العربي لتعبر عند رجوعها عن حالاتٍ وجدانية تستدعي التذكر. وحتى نضيء هذا الأمر فإننا نورد مقدمة قصيدة إحيائية دالة على ما نصبو إليه من هذا التحليل، وهي مقدمة نص بعنوان (فرعون) للشاعر الإحيائي محمد سليمان الأحمد (بدوي الجبل)، وهي:

يا نجدُ جناتٌ وبيدُ بكليهما سَكِرَ النشيدُ
الرملةُ الظمأى حنينَ الشوق والروض المجودُ
أرجتْ صباكِ. يجيد حين يشمّها من لا يجيدُ
وعرائسُ الأحلامِ نعمانُ الجزيرةِ والنفُودُ
وقوافلٌ بمتاهةٍ، ألنجمُ قائدها الوحيدُ
وهوادجٌ لحمى السيوف وحولها العدد العديدُ
رنَّ الحليّ بها وجَرْجَرَ في مَباركهِ قَعُودُ
أجُهْدُ هدّ قلوصَها بالرملِ والمرعى الجهيدُ
والشيخُ قاطعه النسيمُ فلا يميلُ ولا يميدُ
وأشعةٌ كالنّار. تبرٌ ما لسائله جمودُ
ثمّ الضحى فإذا عيوا، فبظلّ عيسهم الرقودُ
حتّى إذا أخفى الضياءَ غدائرٌ لليل سودُ
فالبدرُ والحادي وخطوٌ بين سحرهما وَئيدُ
وعلى الربى النيرانُ عطّر وهجَها غارٌ وعُوْدُ
هي والصباحُ لها عمْودٌ ضاحكٌ ولها عمودُ
وصهيلُ أفراس وراغيةٌ وأضيافٌ وجودُ
ونُسَيْمَةٌ هفهافةٌ ثم المناهلُ والورودُ
ومدلّهانِ نأتْ ديارهما وما نأتِ الكُبودُ



حَملتْ حنينَها الصبا بأبي الرسالةُ والبريدُ
رضوى خيالُ قصائدي وطيوفُ أجفاني زَرُودُ
أنا مِلْكُ إلهامي فلا أبدي هُناكَ ولا أعيدُ
ما رحتُ أحكمُ بالقصيدِ وراحَ يحكُمُني القصيدُ
إنْ شاءَ تمّ لنا اللقاءُ وإن يشاءُ كُتبَ الصدودُ
و الأمرُ ما يختاره هو سيّدٌ وأنا المسودُ
و أُريدُه فيفوتُني ويزورُ ساعةَ لا أريدُ
سِرّي وأجْهلُ كنههُ فقديمُ صحبتنا جديدُ
والروحُ أقْربُ ما إليكَ وغيبها الداني البعيدُ[1]

(3- 1) سيميائية الزمن:

يقوم النص الإحيائي -كما سبقت الإشارة- على آلية النسيان/ التذكر، إنّه يتذكر زمنا حلما قد ولّى، وفي قرارة فعل التذكر قناعة بأن ذلك الزمن لن يعود فهو زمن منسي بفعل الصيرورة، لكنّه زمن جميل وهو النموذج للاكتمال الحقيقي للإنسان العربي ومن ثم للنص الشعري العربي. من هنا يأتي الإحياء والبعث، وتحدد دلالة الإحياء في هذا السياق بأنه عودة إلى الأجمل، ليست عودة نسخ تام بل عودة إلى الأجواء الدلالية لذلك القديم بغية الاستقواء به في وجه الانحطاط والعقم. يقول الدكتور جابر عصفور عن شعر الإحياء: "وما تميز به هذا الشعر عند أوّل من تأوّلوه أنه انقطع عن مجرى الانحدار السابق عليه، واستبدل بالانحدار نقيضه، حين استبدل بماضيه القريب ماضيه البعيد في عصور الازدهار الشعري،

---

(1) محمد سليمان الأحمد (بدوي الجبل)، ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت - لبنان، ط1، 1978م، ص151.



فأعاد الشعر إلى فحولته الأولى، وبعث هذه الفحولة من مرقدها لتحيا في عهد جديد من الإحياء أو البعث"[1].

وعند عودته إلى ذلك الزمن عاد إليه محيلاً عليه وباعثا له في آن واحد، فهو يحيل على أجوائه التي ترسبت في معطاه اللغوي بما تدل عليه من تجارب إنسانية ترسخّت في النص الإحيائي لتكون علاماتٍ سيميائية دالة على المرجع الزمني للنص الإحيائي.

وسنقوم -هنا- بإخضاع المقدمة الشعرية التي أوردناها آنفاً لهذا المقترح القرائي الذي يرى في التراث مجالاً لمراح الدوال الزمنية داخل النص الإحيائي.

ولعلّ أول ما يقع عليه النظر في هذه المقدمة، بالنسبة لنسقها الزمني، هو اطراد الأفعال في صيغة الماضي حيث تحوي اثني عشر فعلاً ماضياً محيلاً على الزمن العربي القديم أو واقعاً في شباك أجوائه، وهي، في صيغتها المفردة: (سَكِر، أرِج، رنّ، جرْجر، هدّ، قاطع، عيي، أخفى، عطّر، نأى -مكررا مرتين-، حمل). وقد استبعدنا أفعالا ماضية ثلاثة هي: (راح -مكررا مرتين-، شاء) وهي تحيلُ على الذات المتكلمة (المتذكرة) في النص ولا تحيل على الزمن العربي القديم، كما هو واضح من منطوق النص.

وهذه الأفعال لا تحيل على ذلك الزمن الماضي الغائب في صورة منفردة بل تحيل عليه -ضرورةً- بسياقها المحمل بالعلامات الدالة على أجواء الزمن العربي القديم إنساناً، ومكاناً، وعاداتٍ، وبنى شعورية سائرة في روح المفردات الدالة على نمط معين من التجربة الشعورية للأمة العربية في زمنها القديم المتذكر.

وهذه البنى الشعورية في النص القديم قد ارتحلت إلى النص الإحيائي الحديث تحت إرغامات الذات المتعلقة بماضيها القديم والملازمة له ملازمة الجزء للكل بدافع من شعور نفسيّ عنيف يرى في الذات جزءا من ماض جميل، وهذا الماضي هو ماضيها الذي يمتد إلى حاضرها ويهب حاضرها معناه. ويبدو أنّ هذا الاستبطان للماضي يخضع لفلسفة جوهرانية ترى في الماضي الجوهر الحق لكل زمن، "وبما أنّ الأنا قديم وعميق وغني ومليء فهو يملك

(1) د. جابر عصفور، ذاكرة الشعر، ص27.

فعلاً حياتياً حقاً. ومصدر أصالته من أصله. فهي ذكرى وليست اكتشافاً أبداً. فنحن مرتبطون بنواتنا، وفعلنا الحاضر لا يمكنه أن يكون منقطعاً ومجانياً، فلابد من الإفصاح الدائم عن أنانا بوصفه صفةً تعبر عن جوهر"[1]. وهذه الفلسفة الزمنية الجوهرانية التي نسقطها على النص الإحيائي تتجلى من خلال العودة الدائبة نحو نموذج واحد هو الجوهر والملاذ في وجه متعدد وافد مرفوض لأنه بعيد عن (الأنا) في إطارها المحدد بالتراث العربي الذي يعد الامتداد الطبيعي لها بحكم النسب الثقافي المتصل.

ولذلك كان الإعلان الصريح الذي ختم به النص في حديثٍ عنْ طبيعة الصنعة الشعرية[2] (ما رحت أحكم بالقصيد وراح يحكمني القصيد)، فـ(هو سيد وأنا المسود). وهو سيد لأنه مهيمن على الذات يمتد إليها من نموذج مثال مكتمل بعيد؛ لأنه تراث، لكنه قريب؛ لأنه (روح) الشعر الإحيائي، وعهد الذات المتكلمة معه (قديم/ جديد).

وبهذا الإشهار المتعمد يعترف النص بسياقه الزمني المتصل بماض مجيد يختلف عن الحاضر الذي يريد الهروب منه، لاسيما وأن هذه المقدمة هي مقدمة لقصيدة هجائية للوضع العربي عن طريق أحد رموزه السياسية الذي يصمه النص بـ(فرعون) فالمقدمة كانت بمثابة الحنين إلى ماض فيه من الحرية ما ليس في الزمن الحاضر. ويزيد هذا الأمر وضوحاً بحثنا عن سيميائية المكان في هذا النص نفسه.

(3- 2) سيميائية المكان:

تحوي هذه المقدمة علاماتٍ مكانيةً ترجع بالنص الحديث إلى سياقه التراثيّ لتكون

---

(1) غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط3، 1992م، ص14.

(2) هذه التقنية – تقنية فضح الصنعة الشعرية داخل النص الشعري نفسه – تشبه ما يطلق عليه في نقد السرد (الميتاسرد Meta- fiction) وهو مالا نجد له مقابلا في نقد الشعر. اللهم إلا ما نجده عند مابعد الحداثيين في مصطلح الانعكاسية Reflexivity حيث يعكس النص، أيُّ نص، وضعياته التقنية الخاصة.

شواهد على ارتحال ذلك النص التراثي المثال إلى هذا النص الحديث وممارستها عملية إنتاج دلالية فيه، بصورة تختلف عن ممارستها في نصها التراثي المفترض، ففي ذلك النص تبدو العلامات المكانية دوالا غير مرتبطة بمدلولاتها المرجعية التي تفرضها سيمياء الثقافة في ثلاثيتها المعروفة (دال – مدلول – مرجع)، مع أن من نلك العلامات ما هو مستمر على حالته المرجعية في العصر الحديث مثل (نجد)، غير أن الصورة الذهنية المتكونة عن ذلك المرجع لا تتفق مع ما كانت عليه قديما فـ(نجد) اليوم تختلف عنها قديما؛ من حيث ارتباطاتها الذهنية والوجدانية في الثقافة الجمعية وخصوصاً كما تجلت في الشعر.

غير أن النص في ارتباطه بهذا المكان الحسي (نجد) يحاول أن يرتبط به في صبغته الوجدانية القديمة التي تبلورت في تغني الشاعر القديم به، وبهذا فهو يحمل في ذاكرته نصوصا قديمة من أهمها قول ابن الدمينة:

ألا ياصبا نجدٍ متى هجتِ من نجـد   لقد زادني مسراك وجداً على وجد[1]

فهل كانت (الصبا) التي وردت في النص القديم كما وردت في النص الحديث أيضا هي المعادل الرمزي لـ(الذكرى) التي زود مسراها النص الحديث بحالة الوجد عند حضور الذكرى فتداعت دوال الأماكن إلى النص الحديث مشكلةً نوعا من الإيهام الشعوري بالعودة إلى الزمن القديم؟

ربما يكون الأمر كذلك في منطق التأويل، غير أننا نفضل المسائلة العلمية لدوال النص عن الرجم بالافتراضات.

وتتضمّن هذه المقدمة أسماء مجموعة من الأماكن، وهي: (نجد، بيد، الرملة، الروض، الجزيرة، متاهة، النجم، هوادج، مبارك، الرمل، المرعى، البدر، الربى، ديار، رضوى، زرود). وهي دوال دالات على الأماكن التي كانت تؤثث الحياة العربية القديمة بمختلف حالاتها المتضادة من: إقامة (نجد) وترحال (بيد) وجدب (الرملة) وخصب (الروض) وأنس

---

(1) عبدالله ابن الدمينة، ديوان ابن الدمينة، صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب: تحقيق: أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ط1، 1959م، ص85.

(الجزيرة) وخوف (المتاهة)، وغير ذلك من الحالات المتفرقة: كالضياء (النجم والبدر) والحب (هوادج) والراحة (مبارك) والكد (الرمل) والطعام (المرعى) وخلابة المنظر (الربى) والسكن (ديار) والهم (رضوى) والذكرى (زرود)[1].

والملاحظة الأولى على هذا الرصف لدوال المكان في هذه المقدمة تتأتى من وضع هذه المقدمة في إطار تقليد تراثي هو المقدمة الطللية التي ترتبط بالمكان بصورة محورية منذ الشعر الجاهلي؛ إذ الطلل ليس ذاك المعطى الخارجي المحايد للمكان البالي،إنه مكان أليف تنهمر فيه الذكرى، وتتداعى عنده الصور الحية، المعبرة عن أشجان وجدانية غائرة . وتلك الذكرى التي يختلط فيها المكان بالزمان والإنسان تجد صداها في الذات الشاعرة، التي تتراكم بداخلها التجارب لتتقطر في صورة شعرية مركبة، سميت في التقليد الشعري العربي بالمقدمات الطللية، التي ارتحلت عبر عصور الأدب العربي لتشكل نصا عابرا للعصور يتغير بتغير الحالات النفسية للشعراء، وبتغير المواقف الرؤيوية تجاه الشعر، حتى غدا المشهد الطللي حالةً نصيةً تبعث في نفس الإنسان العربي مسألة الهوية والانتماء . من هنا كان الارتحال عن الأماكن الأليفة باعثا على الذكرى وعلى التحسر في مقدمات القصائد الجاهلية، حتى صار تقليداً يتبعه الشعراء فيما بعد . ومن هنا، أيضا، استوعب هذا النص الإحيائي المشهد الطللي ليثير به قضية الهوية العربية بكل عوالقها الغائرة في مرحلة تاريخية حاسمة.

ومقدمة هذه القصيدة الإحيائية لا نستطيع أن نسميها مقدمة طللية إلا في حدود دلالتها على هذا النوع من الذكرى الذي تتسم به المقدمات الطللية . إنها ذكرى من نوع خاص، فهي ليست ذكرى محبوبة رحلت، أو ديار بدو اندثرت، بل هي ذكرى ماضٍ يمتد في المخيلة الجمعية ويؤثثها بدواله الدالة على حياة يعشقها الإنسان العربي لأنها كانت تكتنف لوازم عزه وكرامته، وهي، وإن افتقدت لذلك في بعض منعطفاتها، فإنها تظل الحياة الطوباوية التي يحنّ إليها ويضيف إليها من خياله كل دواعي السعادة.

---

(1) ما سقناه من مدلولات لهذه الأطر المكانية هو اجتهاد تأويلي أفضى به تأمل هذه الدوال في سياق الشعر العربي القديم.

وبهذا فهي تقف على النقيض من واقعه الحديث الذي يشهد فيه انكساراته، ومن هنا كانت الخاتمة المكانية، إن صح التعبير، لتلك المقدمة هي:

رضوى خيال قصائدي وطيوف أجفاني زرود

حيث تترشح تلك الأماكن لتكون أماكن أسطورية ملهمة للشعر، لا لشيء غير ورودها المتكرر في الشعر العربي القديم. و(رضوى) الجبل الذي، دائماً، ما يذكره الشاعر القديم بوصفه ملفوظا دالا على حالة نفسية مصاحبة هي (الهم) يرد هنا ليكون مصاحبا لا لهم فردي بسيط، كما هي الحال لدى الشاعر القديم في أحيان كثيرة، بل ليكون مصاحبا لهم ممتد بامتداد الأمة، هم الطغيان الذي يسري في حياتها السياسية كما يسترسل النص في هجائه بعد التخلص من مقدمته التي لخص فيها حنين الذات الفردية/ الجمعية إلى ماضيها القديم.

وكذلك هي الحال بالنسبة لبقية الأماكن في النص التي لا تحمل دلالة في ذاتها بل تتصل بحالة شعورية عامة تطغى على النص كافة لتجعله واقعاً في إسار الزمن القديم، ومن هنا كان امتداح الزمن القديم وملابساته الفطرية، ومنها (النسيم) وسيلة حمل رسائل الغرام بين المحبين:

حملت حنينها الصبا بأبي الرسالة والبريدُ

فالوسيلة القديمة مفضلة على الوسيلة الحديثة. واستنتاجاً، الزمن القديم لدى الذات العربية مفضل على الزمن الحديث، وذلك ما يفضي إليه التأمل في النتيجة الدلالية للرسالة الشعرية باعتبارها وحدة دلالية واحدة تنبي من دوال ومدلولات ترسم السيرورة الدلالية للنص.

رابعاً: المفهوم التراثي للشعر بوصفه مكونا لحالة الغياب في النص الإحيائي:

(4- 1) المواقع التراثية لحضور المفهوم:

ينطلق النص الإحيائي في تصوره لماهية الشعر في مفهومها المجرد أو للعملية الشعرية في تجلياتها المتحققة من المفهوم التراثي للشعر، ذلك المفهوم الذي اطلع عليه الشاعر الإحيائي من خلال قراءاته للشعر القديم، وقراءته للشعر فتحت له بابا تصوريا يرى من خلاله مفهوم الشعر عند القدماء حيث تحدثوا عنه وعن تجاربهم معه، وفي ذلك النوع من الشعر استطاع الشاعر الإحيائي أن يكّون له نسقا شعريا يستخلصه من خلال الشعر المتحدث عن العملية الشعرية من حيث وصف معاناتها وأحوالها الفكرية والوجدانية المختلفة، كما استفاد الشاعر الإحيائي من صورة العملية التركيبية أو التأليفية للشعر القديم نفسه، فهو، وإن افترضنا أنه لم يعر اهتماما لتلك الأحوال التي تحدث عنها الشعراء القدماء، قد اقتبس من أشعارهم الطرائق والأساليب المتبعة في ذلك التراث الذي كان يرى فيه مثاله المحتذى ونموذجه الأكمل.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يفترض في الشاعر الإحيائي أنه قد اطلع – مع اختلاف قدر ذلك الاطلاع بين الشعراء – على التراث النقدي العربي الذي ظل متوارثا حتى عصر النهضة العربية حيث أعيد إحياؤه على يد بعض النقاد (الإحيائيين) وخصوصا حسين المرصفي في كتابه (الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية 1875-1897م) الذي اطلع عليه بعض الشعراء الإحيائيين كالبارودي وشوقي وغيرهما، وهو من الكتب المهمة في هذا السياق لأن مقولاته النقدية تعتمد على التراث النقدي العربي مع الاهتمام بالسياق الإحيائي المعاصر لتأليفه، وجبر شموط في كتابه (فلسفة البلاغة 1899م)، وروحي الخالدي في كتابه (تاريخ علم الأدب عند العرب والإفرنج وفكتور هوكو 1904م)، وغيرها من الكتب الأخرى. والملاحظ على هذه الكتب كما يطرح الدكتور سعد البازعي هو مراوحتها بين الإحياء والتجديد، كما هو شأن الشعر الإحيائي، حيث "يستعيد بعضها البلاغة العربية، ويؤسس

البعض الآخر لآفاق جديدة في النقد والتعبير الأدبي".[1] ويلاحظ محمود أمين العالم اشتمالها على سمات ثلاث، هي "1) تجديد العلاقة بالتراث من خلال الإحياء، 2) بروز الأنا الذاتي والاجتماعي والقومي والوطني، 3) الاهتمام بالوجدان".[2] فمن خلال هذا الثلاثي التصوري استطاع الشعر الإحيائي أن يرسم هويته الإبداعية التي تقف بين مرحلتين مرحلة تقليد تام ومرحلة تجديد يطمح إلى المغايرة، وفي هذا الموقف الوسطي ما يجعله متصلا بالقديم عبر إحيائه ومتصلا بالحديث الرومانسي عبر ميله نحو الوجدان، وبين هاتين الخصيصتين تأتي محافظته على الهوية العربية المنسجمة مع ماضيها ومع طموحها التجديدي، ومن هنا برزت هذه الهوية واضحة في ذلك الشعر المعبر عن الذات الإجتماعية القومية الوطنية. وهذا الإنسجام متأتٍ من الطبيعة العقلية الصارمة عند الإنسان الإحيائي الذي يصبو للإتزان والتروي في مواقفه.

وهذا جهد نقدي مصاحب لتكوّن النقلة الإحيائية في الشعر العربي الحديث، وقد حاول هذا الجهد أن يستخلص الرؤى النقدية القديمة وأن يبلورها في ضوء مستجدات نظرية وثقافية صاحبت الحقبة النهضوية الإحيائية في تاريخ الشعر العربي خاصة، وفي تاريخ العرب عامة، بيد أن الشعراء الذين عاشوا تلك الفترة لم يقصروا مساحة إطلاعهم على تلك الكتب المعدودة، بل لعل البعض منهم، في الأطراف البعيدة عن مصر، لم يطلعوا عليها، لذا كان من الطبيعي أن يكونوا على اطلاع على الكتب التراثية المعتمدة في النقد القديم، والتي سنذكر هنا أهمها بالترتيب التاريخي لأهميتها من حيث كونها نصوصا غائبة شحنت النص الإحيائي بالتصورات النظرية عن الشعر وصناعته العملية، وهي: كتاب (طبقات فحول الشعراء)

---

(1) د. سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت - لبنان،، ط1، 2004م، ص94.

(2) محمود أمين العالم، مفاهيم وقضايا إشكالية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة - مصر، 1989م، ص235-236.

- نقلاً عن المرجع السابق نفسه، ص94.

لمحمد بن سلام الجمحي 231هـ وكتابا (البيان والتبيين (و) الحيوان) لعمرو بن بحر الجاحظ، وكتاب (الشعر والشعراء) لعبدالله بن مسلم بن قتيبة276هـ، وكتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي322 هـ، وكتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر 337هـ، وكتاب (الموازنة بين الطائيين) للحسن بن بشر الآمدي 371هـ، وكتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) لعلي بن عبدالعزيز الجرجاني392هـ، وكتابا (أسرار البلاغة (و) دلائل الإعجاز) لعبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني 471هـ، وكتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم بن محمد القرطاجني 684هـ وغيرها. وقد يكونون على اطلاع على الكتب المعتمدة في البلاغة القديمة وهي كثيرة، أو كتب الفلاسفة والمؤرخين الذين تعرضوا لنظرية الشعر وقاربوا بالتحليل بعض نصوصه.

ونحن هنا سنقوم بمقاربة نص شعري إحيائي وفقا لاتصاله بالمفهوم التراثي عن الشعر من ناحيتين، الأولى: المفهوم كما تجلى في الشعر القديم، والثانية: المفهوم كما تجلى في النظرية النقدية القديمة. والنص الذي سنقاربه هو (لحظات الإشراق الفني) للشاعر محمد محمود الزبيري. ونورد النص أولاً، وهو:

لحظات الإشراق الفني(1):

في كوخ مظلم قصي (بيهاولبور) باكستان انطلقت روح الشاعر بهذه المعاني النشوى.

أحس بريح كريح الجنان	تهب بأعماق روحي هبوبا
وأشعر أن القوافي تدب	كالنمل ملء دماغي دبيبا
فهذا يزوغ، وذاك يروغ	وذلك يذعن لي مستجيبا
وذاك يفارقني يائسا	وهذا يواعدني أن يؤوبا
ومنها أصوغ حياة الشعوب	وأذكي على قاتليها الحروبا
ومنها أوزع للعالمين	طهرا وانشر في الأرض طيبا

(1) محمد محمود الزبيري، ديوان الزبيري المجلد الأول والثاني (ديوان: صلاة في الجحيم) دار العودة، بيروت – لبنان، ط1، 1986م، ص240– 245.

ومنها أسودُ، ومنها أجود ... ومنها أقارع عني الخطوبا
ومنها أصور هذا الوجود ... وأكشف منه البديع العجيبا
ومنها الشوارد مثل البروق ... تحيي الموات، وتروي الجديبا
إذا لمست مهجتي لمسةً ... توثب قلبي بصدري وثوبا
ومنها الأوابد لم تسكنِ ... العقولَ، ولم تأوِ قط القلوبا
إذا نزلتْ خاطري، فزعت ... كوحش يواجه مصراً خصيبا
ومنها المواليد تأتي الوجود ... فتأبى الزوال، وتأبى المشيبا
أراها، فأحقر شأن الردى ... بعيداً أتى أم أتاني قريبا
أخلف منها لقاح النهى ... وأصنع للأرض منها شعوبا
و أزهو بها راضيا معجبا ... بأني ولدتُ الكثير النجيبا
ومنها المطايا، إذا اقتدتها ... فتحت السما، وهتكت الغيوبا
ومنها النوافر، لا يستطيع ... إلا نبي عليها ركوبا
و أكثرها مفلتٌ من يدي ... يغيب ولا يشتهي أن يغيبا
حروف الروي بها نطفة ... ترعرع بيتنا عريقا نسيبا
يضمخه الجرح من مهجتي ... ويخرجه من دماء خضيبا
وقافية تبتغي في البحور ... درّاً أصيلا وصيدا جليبا
ووزن تحمل ثقل الجبال ... يقسم في طيه أن تذوبا
ومعنى يسير إلى لفظه ... ولفظ لمعناه يجري دؤوبا
وكلٌ له موضع مُعلَمٌ ... يؤول إليه رشيدا لبيبا
يسارع كل إلى شكله ... ويطلب كل ضريب ضريبا
كأن بعقلي لها جنةٌ ... يلاقي بها كل صب حبيبا
نواميس يسعى إليها الكلام ... ويبغي له من خلود نصيبا
أسلِّمُ نفسي لها ذاهلا ... حريصا عليها بشوشا طروبا
واصمتُ مستمتعا تارةً ... وأصرخ حينا عبوسا غضوبا



ولـــولا اهتـــدائي لـــسر النبـــوغ	وأعراضـــــه، لطلبــــت الطبيبـــا
ومـــا كـــان عقـــلي أجـــيرا لهـــا	ولا كنـــت منهـــا لكـــسب طلوبـــا
ولكنهـــــا قـــــدر غالـــــب	قـــضى أن أكـــون فكنـــت الأديبـــا
كـــذاك طبعـــتُ ومـــن يـــستطيع	مـــن طبعـــه مـــوئلا أو هروبـــا
أحـــب القـــريض وأحيـــا بـــه	مـــع الهـــول طفـــلا ضـــحوكا لعوبـــا
وروح الطفولـــــة في نزعتـــــي	وفنـــي ســـتمنعني أن أشـــيبا
و أمـــا البيـــاض عـــلى مفرقـــي	فقـــد صـــار كالنـــاس لونـــا كـــذوبا
خـــذوا كـــل دنيـــاكمو واتركـــوا	فـــؤادي حـــرا وحيـــدا غريبـــا
فـــإني أضـــخمكم دولـــة	وإن خلتمـــوني طريـــدا حـــسيبا

(4- ، 2) النص في علاقته بمفهوم الشعر في المقول الشعري التراثي:

يرتبط النص الحاضر بعلاقة غيابية مع النص الشعري القديم تجلت في الثيمة الأساسية التي تشكل مرتكز النص وهي الحديث عن التجربة الشعرية، أو كما يعبر العنوان الحديث عن (لحظات الإشراق الفني)، وهو حديث يستعرض الحالات المتقلبة التي يمر بها الشاعر أثناء معالجته لنصه الشعري. وما يستوقفنا في ذلك الحديث هو الاعتماد على علاقة مع التراث الشعري الخاص بهذا الغرض أو الموضوع وتبدو تلك العلاقة في التصور العميق للنص علاقةً لازمةً، كما تبدو في تصورنا القناة التي تمر من خلالها مقومات الغياب اللازمة لتكوّن نص ما، فلا محيد لأي نص، يحمل -بالضرورة- تصورا مسبقا عن العملية الشعرية، من أن يتصل مع ذلك التصور اتصالا عضويا وهو يتحدث عن معاناة وإشراقات لحظات الخلق الفني وإشراقاتها. لذلك اتصل النص الحاضر بالنص الشعري القديم لأنه يحمل القناعة التصورية نفسها عن ماهية الشعر وكيفية تخلقه.

ونحن سنرجئ كل مالا يتعلق في النص الحديث بالمقول الشعري التراثي وندخره لحديثنا عن تعالق النص الحديث مع التراث النقدي العربي عند حديثه عن التخلق الشعري

وما يصاحبه من حالات نفسية مختلفة.

وأول ما يسترعي الاهتمام هو حديث النص في مفتتحه الشعري عن الإحساس الأولي المصاحب لصياغة النص الشعري، ونجد ذلك في الأبيات الأربعة الأولى:

أحس بريح كريح الجنان ... تهب بأعماق روحي هبوبا
وأشعر أن القوافي تدب ... كالنمل ملء دماغي دبيبا
فهذا يزوغ، وذاك يروغ ... وذلك يذعن لي مستجيبا
وذاك يفارقني يائسا ... وهذا يواعدني أن يؤوبا

وهذا بيان حول ماهية الشعر لدى الشاعر الإحيائي فهو ما يحوك في النفس ثم ينطلق ألفاظا تدب فيها المعاني بعد أن دبت في وجدان الشاعر، وهو ما يجعل النص في حالة اتصال مع نصه التراثي الغائب الذي يرى في الشعر معاني تتوافد على الوجدان وتبحث عن صورها اللفظية التي ما تلبث أن تنطلق دوالا ومدلولات، وهو تصور يجد له في المقول الشعري التراثي ما يعادله ويهبه القدرة على الانتساج على هامش خطاطته المفترضة في لاوعي الكتابة الشعرية الإحيائية. وأقرب مثال نجده في هذا السياق قول امرئ القيس واصفا مرحلة التخلق الشعري:

أذودُ القوافي عني ذيادا ... ذياد غلام جريءٍ جرادا
فلمّا كثرن وعنينه ... تخيّر منهنّ شتى جيادا
فأعزل مرجانها جانباً ... وأخذ من درها المستجادا[1]

(1) امرؤ القيس، حياته وشعره، دار كرم، ص42، نقلاً عن:

- د. محمد عبدالمطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة - مصر، ط1، 2002م، ص8. وقد عقد الدكتور عبدالمطلب الفصل الأول من الكتاب للحديث عن (مفهوم الشعر في المقول الشعري) مع الإشارة الخاصة إلى الشعر العربي القديم. ولقد استفدنا من ذلك الفصل خاصة

فالمتكلم في هذا النص هو الشاعر، أو فلنقل صوت الشاعر هو المتولي لوصف عملية التخلق الشعري في النصين القديم والحديث، فالنص القديم يفتتح بالفعل (أذود) والنص الحديث بالفعل (أحس)، ويستمر ضمير المتكلم المفرد العائد على الشاعر في السيطرة على المشهد حتى نهاية النصين. ومادام الأمر كذلك فالحديث يتعلق بسرد موضوعي يقدمه راوي التجربة الذي يحكي قصته مع الشعر كما ارتسمت في مخيلته، وقد ارتسمت في مخيلة كلا الشاعرين في صورة استعارية تمثيلية.

وقد أخذت في مخيلة الشاعر القديم صورة الجراد الذي يذاد ثم يعود فيتخير الذائد، بعد العناء وبسبب الكثرة، الجياد منهن، وأخذت -على سبيل الاستيهام أو قطع الصورة وتثبيت غيرها كالمونتاج- صورة الأحجار الكريمة التي يتخير منها الدر والمرجان، وهذه الصورة الأخيرة صورة أثيرة في الشعر العربي القديم.

وبدت الصورة في مخيلة الشاعر الإحيائي قريبة من تلك الصورة التراثية بل لقد ساوتها في الإطار التشكيلي، حيث أخذت صورة ريح تهب في الأعماق هبوبا قويا ونستطيع أن نطلق عليها صورة التدفق الوجداني الأول للتخلق الشعري، كما أخذت صورة النمل الذي يدب ملء الدماغ دبيبا ويذهب مذاهب مختلفة زوغانا وروغانا واستجابة وفراقا ومواعدة بالإياب، ونستطيع أن نطلق عليها صورة التدفق الوجداني المتقدم الذي منه تتكون الصورة الأخيرة للنص الشعري.

وما يشترك فيه النصان -وذلك هو مسار الغياب بينهما- هو انتساج ماهية الشعر في كليهما في صورة استعارية تمثيلية تشبه الشعر في النص القديم بـ(الجراد والأحجار الكريمة) وتشبه الشعر في النص الإحيائي الحديث بـ(الريح والنمل) وهي صورة قريبة إذ تدل من

استفادة عظيمة في كتابة هذا المبحث، فقد كان المرجع الأساسي عند الإحالة على الشعر القديم حال الحديث عن علاقة النص الإحيائي به. حيث شكلت تلك النصوص التي أوردها الدكتور عبدالمطلب (باعتبارها نماذج بارزة) الذخيرة النصية للشاعر الإحيائي الحديث الذي صاغ نظريته في ضوء خطاطتها المرسومة في ذهنيته الحافظة للنموذج التراثي.

ناحية على التدفق العشوائي الأول للشعر ثم الاختيار الذي ينظم الشكل الفني حبكا وسبكا من ناحية ثانية ملازمة للأولى في كل خلق إبداعي.

واعتماد النصين الأساسي في نواة الصورة التمثيلية على (الجراد والنمل) يقارب بينهما إلى درجة المطابقة؛ من حيث الصوت والحركة والكثرة والعشوائية، وهي سمات دلالية تشكل الوصف التقريبي للحالة الأولى للتخلق الشعري.

كما أن في اعتمادهما على الحالة الحوارية العملية بين النص وصاحبه ما يجعلهما على ملتقى الصورة التي تمثل ماهية التخلق الشعري منذ الابتداء بالهمهمة الشعرية حتى انتظامها في قالب لغوي يسمى القصيدة.

ذلك عن ماهية الشعر، وهو الأمر الذي لا يتوقف عنده مفهوم الشعر فالشعر إلى جانب تلك الماهية الفنية المعتمدة على الخلق الإبداعي وظيفة يقوم بها في المجتمع، وذلك ما يعبر عنه نص الإحيائي الحاضر بعد الأربعة الماضية:

ومنها أصوغ حياة الشعوب	وأذكي على قاتليها الحروبا
ومنها أوزع للعالمين	طهرا وانشر في الأرض طيبا
ومنها أسودُ، ومنها أجود	ومنها أقارع عني الخطوبا
ومنها أصور هذا الوجود	وأكشف منه البديع العجيبا

وهذا هي وظيفة الشعر عند الشاعر الإحيائي التي ما تلبث أن تتكرر في القصيدة بعد عدة أبيات يعود فيها إلى مقاربة ماهية الشعر، فنجد:

أراها فأحقر شأن الردى	بعيداً أتى أم أتاني قريبا
أخلف منها لقاح النهى	وأصنع للأرض منها شعوبا
وأزهو بها راضيا معجبا	بأني ولدتُ الكثير النجيبا

وتأخذ هذه الصورة المتكررة في النص منحيين: المنحى الأول يبين وظيفة الشعر في إطاره الإجتماعي وهي وظيفة ثورية تتناسب مع الخط الذاتي الثوري للشاعر الزبيري، فبالشعر

يحي الشعب ويحارب قاتليه، وبه ينشر الطهر، وبه يحصل السؤدد، وبه تقارع الخطوب، وبه يستصغر الموت، وبه تلقح العقول وتصنع الشعوب. ويبين هذا المنحى عن الوظيفة الأخلاقية المناطة بالشعر والشاعر.

أما المنحى الثاني: فيتمثل في الرضى الذاتي عن النفس الخلاقة التي تولد هذه النصوص الإبداعية وتكشف عن الجانب الجميل المخبوء في هذا الكون. ويبين هذا المنحى عن الوظيفة الجمالية للشعر.

و إذا نظرنا إلى وظيفة الشعر في ضوء المنجز الشعري التراثي فإننا سنجد احتفالا بهذين المنحيين، فنجد الشعر يكرر القول في وظيفته الأخلاقية، يقول أبو تمام:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم[1]

ويقول ابن الرومي:

أرى الشعر يحي الناس والمجد بالذي تبقيه أرواح له عطرات

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد وما الناس إلا أعظم نخرات[2]

وهو تأكيد للوظيفة الأخلاقية التي يضطلع بها الشعر فالشعر هو من يصوغ التصورات والسلوكيات الاجتماعية، وهو مصدر المجد الذي يتمناه الإنسان ليصل إلى الخلود.

أما الوظيفة الجمالية للشعر فقد كثر الكلام عنها لدى الشعراء القدماء فهم يتباهون

(1) حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام، دار صادر، بيروت – لبنان، ج1 د. ط، د. ت، ص254، نقلا عن:

- المرجع السابق نفسه، ص24.

(2) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1 القاهرة – مصر، 1993م، ص391 نقلاً عن:

- المرجع السابق نفسه، ص24.

بتوليد المعاني الطريفة عبر الألفاظ المركبة تركيبا مبتكرا. وفي هذا السياق يقول أبو تمام:

إليك بعثتُ أبكار المعاني يليها سائق عجل وحادي[1]

وهو افتخار يرد كثيرا في الشعر القديم، في سياق الحديث عن المقدرة الشعرية للشاعر صياغة ومضامين.

يعود النص الحاضر بعد ذلك إلى وصف حالات الشعر وهو في مجمله وصف استعاري؛ أي يقوم على استعارة صور متعددة ومختلفة لتحديد صورة الخلق الشعري، ومن ذلك حديثه عن القوافي في صورها المختلفة (والقوافي هي الأشعار عند الشعراء العرب القدامى كما هي في مخيلة النص الحاضر) فهي:

- شوارد مثل البروق وظيفتها الري بعد الجدب وتحريك القلب بعد السكون.
- ومنها الأوابد التي لم تمر على العقول والقلوب السابقة فهي وحوش تمر على قلب الشاعر مرورا إذ محلها الفيافي البعيدة لا القلوب الخصيبة.
- ومنها المواليد التي تظل في حالة شباب لا تعرف الهرم والموت وهي مصدر التخليد للشاعر وتهبه صفة المعلم للعقول والصانع للشعوب.
- ومنها المطايا التي تهب الشاعر القدرة على فتح أبواب الغيب.
- ومنها النوافر التي لا يستطيع السيطرة عليها والإحاطة بها إلا نبي.
- وكثير منها يتفلت من سيطرة الشاعر فيغيب بعيدا عنه دون رجعة.

وهذه المعاني التي ترصد حركة التخلق الشعري عبر نسج استعارات من مختلف الحقول الدلالية تضعنا في مواجهة الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر أثناء مرحلة التخلق الشعري. وما يلفت في هذه الصور أنها صور بدوية الطابع فصورة البرق والوحش والمواليد (وهو ماقد يحيل على مواليد الأنعام التي تعرفها البيئة العربية البدوية القديمة)، والمطايا والنوافر التي لا يستطيع الإنسان الإمساك بها. وتحيل هذه الصورة البانورامية على البيئة

---

(1) حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام، ص74، نقلاً عن:

- المرجع السابق نفسه، ص18.

البدوية لاشتمالها على عنصرين أساسيين في حياة الإنسان العربي البدوي؛ وهما: الماء (المعبر عنه بمطر البروق الذي يسقي الأجادب)، والحيوان (المعبر عنه بصفات الوحش والمطايا والمواليد والنوافر). وهما عنصران ضروريان في الحياة البدوية؛ إذ هما مصدر العيش ومصدر الخصب في تلك البيئة القاسية.

وهذا يدل على حنين الشاعر الإحيائي إلى المصدر الأول للشعر وهو الصحراء العربية، رغم أن النص يصرح في نصه الموازي بأن النص قد كتب في الباكستان، والباكستان بيئة صالحة لأن تلهم الشاعر صورا طبيعية خضراء وخلابة تضعه في عداد الرومانسيين كما حدث في بعض نصوصه، لكن ما يكبحه هنا هو أن الحديث عن الشعر وعن مصدره فكانت الأجواء -بالنسبة لشاعر إحيائي- أجواءً عربية بدوية تحيل على المصدر المكاني الأول للشعر العربي ليجعلنا النص في جو أسطوري يحيل على الأنماط الأسطورية الأولى **Archetypal patterns** وهي في هذا المقام البيئة العربية القديمة بكل ما تحمله من سمات مكانية ومكونات حيوية (الحيوان) وسماوية ذات طابع غيبي بالنسبة للإنسان العربي القديم (البروق) لتدل تلك المكونات في جملتها على الخصب والنماء والتواصل، وكل ذلك هو ما ينشده الشاعر الإحيائي.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحيل تلك الصور على الصورة الشعرية القديمة التي يتحدث فيها الشاعر القديم عن طبيعة خلقه الشعري، ومعاناته في الصياغة. وهو ما يشكل صورة الغياب لدى الشعر الحديث. فالحديث عن صور الشعر أو (القوافي) بوصفها وحوشا يرد كثيرا في النص الشعري العربي القديم فنجد مثلاً قول سويد بن كراع، وهو من الشعراء المخضرمين، يصف معاناته مع (القوافي):

أبيت بأبواب القوافي كأنَّما ... أصادي بها سِرْبا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرِّس بعدما ... يكون سُحيراً أو بعيداً فأهجعا
إذا خفت أن تزوي علي رددتها ... وراء التراقي خشيةً أن تطلعا[1]

(1) د. محمد عبدالمطلب، كتاب الشعر، ص9. (ولا توجد إشارة إلى مصدر الأبيات).

ويشبه أبو تمام بعض مدائحه بالإنسية والوحشية:

إنسية وحشية كثرت بها حركات أهل الأرض وهي سكون[1]

وهو المعنى الذي يتكرر عند أبي تمام نفسه في وصفه للقوافي بالشوارد وهو ما ارتحل (في صورته الجمعية المفترضة) إلى النص الإحيائي:

تلك القوافي قد أتينك نزعاً تتجشم التهجير والتغليسا
من كل شاردة تغادر بعدها حظ الرجال من القريض خسيسا
تلهو بعاجل حسنها وتعدُّها عِلقا لأعجاز الزمان نفيسا
وجديدة المعنى إذا معنى التي تشقى بها الأسماع كان لبيسا
من دوحة الكلم التي لم ينفكك وقفا عليك رصينها محبوسا
كالنجم إن سافرت كان موازيا وإذا حططت الرحل كان جليساً[2]

وفي هذه الأبيات تظهر الصورة الايكولوجية التي انطبعت في النص الإحيائي بوضوح فهنا صورة الشوارد من المعاني التي تشبه صورة الشوارد من الوحش التي تأتي نزعا في وقت الهجير والغلس فهي تنقاد للشاعر المقتدر وحسب، وهنا أيضا صورة النجم الذي يصحب الإنسان العربي البدوي في حله وترحاله.

ثم ينتقل حديث النص إلى جانب مهم من جوانب الخلق الشعري وهو الموسيقى الشعرية التي لا بد للشاعر من أن يتقنها، وتتلخص، في المنظور التقليدي، في أبرز ملامحها في (الروي والقافية والوزن):

(1) حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام، ص293. نقلا عن:

- المرجع السابق نفسه، ص14.

(2) نفسه، ص156، ص157. نقلا عن:

- المرجع السابق نفسه، ص15.

حــــروفٌ الــــرويّ بهـــا نطفـــة	ترعـــرع بيتـــا عريقـــا نـــسيبا
يـــضمخه الجـــرح مـــن مهجتـــي	ويخرجـــه مـــن دمـــاء خـــضيبا
وقافيـــــة تبتغــــي في البحــــور	درّاً أصـــيلا وصـــيداً جليبـــا
ووزنٌ تحمّـــل ثقـــل الجبـــال	يُقـــسمُ في طيـــه أن تـــذوبا

فالروي هو النطفة التي تنمو منها موسيقى النص فهو الجانب البارز فيها على المستوى الفيزيقي للبيت الشعري. وظهوره في الصورة المتحققة فيزيقيا يطّرد إلى آخر النص مما يجعله المحور الذي ترتبط به موسيقى النص وبناؤه التركيبي ارتباطا اقتضائيا، فبمقتضاه يؤسس للقافية في كليتها مما يؤثر على بناء البيت في كليته.

ويوصف هذا البيت في النص بأنه (عريق نسيب) وهو ما يحيل على الرؤية الكلاسيكية التي ترى الإبداع خاصا بكل ما تقادم عهده. وفي ذلك ترسيخ لفكرة الانتماء الذي لا ينفك النص الإحيائي في تبنيها وذكرها مؤكدا على اتصاله بالسابقين وسيره في ركابهم، وأحيانا منافستهم.

وهذا الروي لا يأتي مباشرة، بل يأتي من معاناة، ولذلك فهو مضمخ بالتجربة الذاتية للشاعر، فهو متصل بالجانب الوجداني للشاعر. واتصاله هذا يرسّخ مركزية الروي في النص الكلاسيكي والكلاسيكي الجديد.

ومركزيته هذه مركزية بنيوية فهي ترتبط بالقافية التي يشكل الروي عنصرا من عناصرها، بل هو عنصرها الأبرز، ومن هنا يأتي النص الحاضر على ذكر القافية التي يتم تخيرها وكأنها الدر الأصيل والصيد الجليب. وفي هذه الصورة ما يربط الشعر بالـ(بحر) الذي اختير كدال على الجانب الموسيقي التفعيلي في النص، فـ(الدر) = (القافية) في (البحر)، فكأن القافية –حسب دوال النص– هي المقتضية لبحرها. وفي ذلك ترسيخ للمبدإ العقلاني الصارم الذي يفترضه التصور الكلاسيكي في الشعر. وهذه الصورة تتكرر في مدونة الشعر العربي القديم تكرارا ملحوظا، فنجد –مثلاً– قول أبي تمام (وهو من المكثرين في وصف العملية الشعرية):

كالدر والمرجان ألف نظمُهُ   بالشذر في عنق الكعاب الرود[1]

وقوله:

إنّ القوافي والمساعي لم تزل   مثل الجمان إذا أصاب فريدا

هي جوهرٌ نثر فإن ألفته   بالشعر صار قلائدا وعقودا

في كل معترك وكل مقامة   يأخذن منه ذمة وعهودا

فإذا القصائد لم تكن خفراءها   لم ترض منها مشهدا مشهوداً[2]

ويبقى من موسيقى البيت العربي التقليدي الوزن، والوزن هو البحر الشعري المنتظم في تفاعيل معينة، وهو بضعة عشر نوعا، ويعرف بالوزن الخليلي. والنص الحاضر يفاخر بسيطرته على الوزن الذي تحمل ثقل الجبال من المعاني التي أجبرها على أن تذوب في طيه. وفي ذلك ترسيخ للخاصية الموسيقية للشعر العربي القديم ذي الطابع الغنائي، والذي يعتمد على إطراب المتلقي وشد انتباهه إلى المعاني عبر تقطيع التفاعيل على أنحاء مختلفة. ولقد كان ذلك من الأمور التي يتفاخر بها الشعراء العرب القدامى، فإجادة القريض عندهم من مفاخر الشعراء، والوزن مهم لحمل المعاني، ولذلك نبذوا الرجز وراءوا فيه منقصة، بل عدوه رجزا لا شعرا، يقول المعري:

قصرتَ أن تدرك في القول رتبة   إن القصائد لم يلحق بها الرجز[3]

---

(1) حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام، ص77، نقلا عن:

- المرجع السابق نفسه، ص14.

(2) نفسه ص81، ص82، نقلا عن:

- المرجع السابق نفسه ص15.

(3) أبو العلاء المعري، اللزوميات،،، دار صادر، بيروت -لبنان، ج1 د.ط، د.ت، ص621. نقلا عن:

- المرجع السابق نفسه، ص9.



وكانوا يتباهون بقدرتهم على النسج الشعري المتطلب لمهارة في انتاج المعاني من خلال عملية المجاورة بين العناصر اللغوية بما يفي بالضرورة العروضية (الوزنية)، يقول أبو حيّة النميري:

إن القصائد قد علمن بأنني	صنع اللسان بهن، لا أتنحل
وإذا ابتدأت عروض نسج ريّض	جعلت تذل لما أريد وتسهل
حتى تطاوعني ولو يرتاضها	غيري لحاول صعبة لا تقبل[1]

وعند هذا الحد من الكلام عن الشروط الموسيقية للنص الشعري ينتقل إلى الحديث إلى قضية (الألفاظ والمعاني) والتناسب الحاصل بينهما، فكل لفظ يسير إلى معناه وكل معنى يقتضي لفظه، وكل ضريب يتطلب ضريبه، وكلها تلتقي في عقل الأديب، وهي نواميس مفروضة ما عليه إلا أن يسلم لها، وأن يستسلم عند ذاك لحالات الشعر صامتا وصارخا وربما واقفا على تخوم الجنون، فهذا قدر الشاعر المطبوع، الذي قضي عليه بأن يكون أديبا يعيش في حب الشعر بروح طفولية وإن بدا عليه كبر السن، وهو لشاعريته لا يريد دنيا الناس وإنما حريته، وهو عندئذ سيضخهم بدولة وإن بدا لهم طريدا سليبا.

وما يتضح من الأبيات التي نثرناها سالفا هو أن الشاعر الإحيائي يسير وفقا للسنن التراثية في نظم الشعر، من حيث اعتماده على تحكيم العقل في صياغة الألفاظ المناسبة لمعانيها، حتى تكون متسقة ومتناسبة، وليس ذلك في تصوره تكلف وصناعة بل هو طبع مركوز في شخصيته الشعرية. وتلك هي ماهية الشعر عنده؛ الانتظام وفق نواميس معهوده مجمعها عقل الشاعر وروحه، لكن للشعر، إلى ذلك، وظيفة فردية واجتماعية، فهو مصدر لحرية الفرد (وهنا تجديد يحسب للشاعر الإحيائي وقد تجلى في حديث الزبيري عن الحرية والتغني بها، وهو جزء من شاغله الثوري. وتجلى في اطرادها في شعر شوقي ونشره- في 'أسواق الذهب' بحديثه عن 'الحميراء'- من خلال الصورة التي تأثر في صياغتها بالتراث العربي وبالأدب

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة شاكر، الخانجي، القاهرة - مصر، 1984م، ص512، نقلا عن:

- المرجع السابق نفسه، ص12.

الغربي الحديث على السواء، وأعني "الحرية الحمراء"[(1)]، ومصدر لحرية المجتمع وتقدمه.

والنص في حديثه عن تناسب الألفاظ والمعاني واطرادها في ناموس محدد يجري على قاعدة الاقتضاء؛ بحيث يكتنز في ذاكرته أصواتا من الشعر العربي القديم، منها على سبيل المثال لا الحصر قول البحتري:

في نظام من البلاغة ما شكّ ... امرؤ أنه نظام فريد

وبديعٌ كأنه الزهر الضاحك ... في رونق الربيع الجديد

مشرق في جوانب السمع مايخـ ... ـلقه عوده على المستعيد

حجج تخرس الألد بألفا ... ظ فرادى كالجوهر المعدود

ومعان لو فصلتها القوافي ... هجنت شعر جرول ولبيد

حزن مستعمل الكلام اختيارا ... وتجنبن ظلمة التعقيد

وركبن اللفظ القريب فأدركـ ... ـن به غاية المراد البعيد

كالعذارى غدون في الحلل البيـ ... ـض إذا رحن في الخطوط السود[(2)]

أما في حديث النص الحاضر عن أن هذا التناسق والتوارد إلى عقل الشاعر معبر عن سر نبوغه وهو الأمر الذي يجعله على حافة الجنون. فهو صدى لصوت الشاعر القديم الذي كان يعتد بنبوغه وبطبعه الذي يبتكر ولا يتكلف، وكان من جراء هذا النبوغ والتدفق الشعري الخلاق يكاد يدخل في دائرة الجنون، يقول ذو الرمة متحدثا عن تجربته في كلام نثري يشبه كلام الشعراء المعاصرين عن تجاربهم مع الشعر: "من شعري ما طاوعني فيه القول وساعدني،

---

(1) يشير د. نذير العظمة إلى تأثر شوقي في بيته (وللحرية الحمراء باب   بكل يد مضرجة يدق) ببيت المتنبي (لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى   حتى يراق على جوانبه الدم) وبأبيات للشاعر الفرنسي باربي دورفيي يتكلم فيها عن الحرية المقتضية للدم، فجمع شوقي بذلك بين صورة الشرف البدوية والحرية بمعناها الحديث المرتبط بكفاح الشعوب وتضحيتها بالدماء. ينظر:

- د. نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث: دراسة نقدية، النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1408هـ 1988م، ص38.

(2) ديوان البحتري، ج1، ضبط البرقوقي. أمين هندية. مصر سنة 1911م، ص206 .نقلا عن:

- د. محمد عبدالمطلب، كتاب الشعر، ص13.

ومنه ما أجهدتُ نفسي فيه، ومنه ما جُننتُ به جنوناً، فأما ما طاوعني فيه فقولي: خليلي عوجا من صدور الرواحل، وأما ما أجهدت نفسي فيه فقولي: أألن توسمت من خرقاء منزل. وأما ما جننت به جنونا، فقولي: ما بال عينيك منها الماء ينسكبُ"[1]. وهو كلام يشبه الحالات التي انطوى عليها نص الزبيري من حيث حديثه عن تقلبات الأنا الشاعرة بين الصمت والصراخ والجنون. لذلك يصح الحديث عن الامتداد في طبيعة التصور للشعر بين الشاعر التراثي والشاعر الإحيائي ثم في إسقاط هذا التصور على المعاناة الحقيقية للشعر.

ومن هنا يتضح أن نص الزبيري الذي يرتكز في موضوعه الأساسي على الحديث عن المعاناة الشعرية وأحوالها قد استمد مستخلصاته التعبيرية ورؤاه التصورية من النص الشعري القديم الذي عانى الشعر وتحدث عن معاناته.

كما يتضح أنه رغم الميل التجديدي لنص الزبيري من خلال نغمته الرومانسية الحالمة بالحرية والتفلت من إسار الموجود (بما يتفق والحياة الثورية للشاعر)، والتي تجعله على تخوم مرحلة جديدية من مراحل الشعرية العربية، رغم ذلك فإنه ظل في مقام الابن لأب شعري تراثي يترحل عبر القرون حتى يراوح بكل ثقله التعبيري والتصوري في المرحلة الإحيائية التي ينتمي النص، موضع التحليل، إليها، و إن كان منشدا إلى المرحلة التي تليها.

(4- 3) النص في علاقته بمفهوم الشعر في المعطى النقدي التراثي:

يفتتح النص بعد العنوان بإشارة إلى المكان الذي فيه أنتج النص وهو (كوخ مظلم قصي (ببهاولبور) باكستان) حيث (انطلقت روح الشاعر بهذه المعاني النشوى). وهذا المفتتح يشير لدى المتلقي شعورا بالجو الرومانسي المحيط بالنص مما يذكر بكلام الشاعر الرومانسي الانجليزي ووردزورث عن الشعر من أنه " تدفق تلقائي لمشاعر جامحة تتجمع في هدوء"[2] لكن ذلك الشعور ما يلبث أن يتبدد عند تجاوز العتبة إلى الأبيات الشعرية التي تكتنز الصورة التراثية للموضوع المعالج. من هنا يبدأ البحث عن التصور التراثي الذي انطلقت منه عتبة

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق الغرباوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة - مصر ج18،، 1970م، ص22. نقلا عن:

- المرجع السابق نفسه، ص10.

(2) ينظر:

- M.H. Abrams, The Mirror And The Lamp, Ramantic Theory And Critical Tradition, oxford university press London, 1975. P47,

النص التي تؤول في ضوء النص ويؤول النص، بالتبادل، في ضوئها. والحق أن منظري الشعرية العربية من النقاد العرب القدامى قد تحدثوا عن المكان المناسب -إلى جانب غيره من العوامل كالزمان والشراب والطرب- لانطلاق الشعر، وطيب الخاطر، وبعث النفس على القول، يقول ابن قتيبة: "وقيل لكثيّر: يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة، فيسهل علي أرصنه، ويسرع إلي أحسنه. ويقال أيضا: إنه لم يستدع شارد الشعر مثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخضر الخالي. وقال الأحوص:

وأشرفتُ في نشز من الأرض يافع وقد تَشْعَفُ الأيفاعُ من كان مُقْصَدا

وإذا شفعته الأيفاع مرتْه واستدرّتْه".[1]

ومن ذلك ندرك أن العتبة قد اعتمدت على التصور النظري عند الشعراء والنقاد العرب في التوطئة بذكر ذلك الكوخ الواقع في أقاصي الباكستان بوصفه محلا لانبثاق الإشراق الفني، وذلك حتى يكون المتلقي على علم بالأجواء المكانية التي أحاطت بالكلام عن الشعر من خلال الشعر. فهي لحظة نقاء وتذكر وممارسة، فالمتكلم عندما يتحدث عن العملية الشعرية يتذكر تلك العملية ويساعده في التذكر الممارسة الشعرية أثناء الخلوة، ومن هنا كان الابتداء بالفعل المضارع المصاحب للقول (أحس).

وأما ما يتلو العتبة من وصف للشعر فقد اعتمد في صياغته على مستخلصات نصوصية وافدة من المدونة التراثية الشعرية (كما أوضحنا في الوقفة السابقة) والنقدية. وسنحاول هنا الوقوف -فقط- على تلك المعالم النصوصية النقدية التي أثرت في تشكل وعي النص الحاضر بطبيعة العملية الشعرية. ومن ذلك ما نجده من حديث النص (كما مر في الاقتباسات السابقة) عن: الألفاظ، والمعاني، والقافية، والوزن. وهي العناصر المهمة لتشكيل القصيدة في التصور التراثي كما يتضح عند ناقد مثل قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر)، وهذه العناصر الأربعة مستقلة عن بعضها -كما يبين الدكتور جابر عصفور-، ويرتبط كل منها في علاقة مع غيره لتصبح العملية مكونة من " ثماني مجموعات من الشعر في حالتي الجودة والرداءة، أربع منها ذاتية في عناصر الشعر الأربعة منفصلة، وهي اللفظ والوزن والقافية والمعنى، وأربع منها تنشأ

---

(1) ابن قتيبة، أبو محمدعبدالله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة – مصر، ط3، 1977م، ص85. نقلا عن:

– د. عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب: مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر، دمشق– سوريا، ط4، 2005م، ص174.

عن العلاقات بين هذه العناصر في حال إئتلافها، في علاقة اللفظ بالمعنى؛ وفي علاقته بالوزن، وفي علاقة المعنى بالوزن، وأخيرا علاقةالمعنى بالقافية". [1]

والنص الحاضر قد تشكل تصوره عن العملية الشعرية من فحوى هذا الربط النقدي بين هذه العناصر فكان كلامه عن المعاني وزوغانها وترويضها، وعن الألفاظ المناسبة لمعانيها، وعن الوزن الحامل لتلك المعاني من خلال حركة الألفاظ في النص، وعن القافية المقتضية لوزنها. وهو ترابط يسلمنا- على عشوائيته في التشكيل الشعري - إلى حقيقة مؤداها أن النص الإحيائي لم يستطع التفلت من سطوة التعاليم التراثية النقدية، فكانت كفاءة اقتفاء هذه التعاليم دليل على النضج الفني الشعري حسب التصور الكلاسيكي العقلي.

ولقد أطال النص الحديث عن (النواميس) العقلية التي تضبط العملية الشعرية بحيث يسارع كل معنى (مضمون) إلى شكله (صياغته) ويطلب كل ضريب (النوع من القول أو الصورة الشعريّة) ضريبا (ما يناسبه)، ليقع النص بذلك تحت طائلة ما عرف بعمود الشعر في التراث العربي، وهو ما اقترحه بعض النقاد العرب القدامى من معايير (فنية) رأوا فيها ما يضبط العملية الشعرية وفقا لتصورهم العقلي الصارم، ويحددها المرزوقي [2] في سبعة حدود هي:

1- شرف المعنى وصحته.
2- جزالة اللفظ واستقامته.
3- الإصابة في الوصف.
4- المقاربة في التشبيه.
5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.
6- مناسبة المستعار للمستعار له.
7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية.

ونحن نفترض أن تلك النواميس التي تكلم عنها النص انبثقت في لا وعي الكتابة عن هذه المعايير النظرية، التي نفترض أنها مكبوتة في طيات الذخيرة النصية، واستقى منها النص البنيات التكوينية له. ودليلنا في ذلك ما ظهر في النص من ملفوظات محددة دالة على تلك النظرية التراثية ولا سيما اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وكذلك الأمر بالنسبة لبعض الدوال

---

(1) د. جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.م، ط1، 1982م، ص121، وص122.

(2) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة - مصر، 1967م، ص9.

العامة غير المحددة كالضريب (بمعنى النوع) ليشمل الصورة ومنها الاستعارة، والنظم، واللفظ والمعنى، والوزن والقافية، وكل الاستبدالات الجائزة على هذه العناصر.

ولقد طفحت في سطح النص الشعري بطريقة غير مرتبة تنسجم مع طبيعة التدفق الشعري غير الواعي الذي يختلف في تشكله الخطابي عن طبيعة الخطاب النظري النقدي المرتب والمصنف بطريقة واعية.

يضاف إلى ذلك أن النص قد احتوى، بصورة ما، مقولة نقدية تراثية لحازم القرطاجني، على وجه التحديد، وهي مقولة مقطرة من مقولات كثيرة مبثوثة في كتب التراث العربي، النقدي منه على وجه الخصوص، وتتمثل في خصيصة (التناسب) أو التلاؤم التي يضعها حازم كمبدإ نظري يقيس عليه جودة النص من خلال ترابط أجزائه المختلفة، وحازم يسلم - كما يبين الدكتور عصفور - " بأهمية كل عنصر على حدة، ولكن مادامت العناصر قد تواجدت في شكل موحد، فينبغي أن يقوم تواجدها على تناسب لافت. وبهذا المعنى يمكن أن يكون للألفاظ صفات خاصة بها، كما يمكن أن يكون للمعاني صفات تحدد جودتها، ولكن عندما تلتقي الألفاظ والمعاني مع غيرها من العناصر داخل القصيدة، يدخل عامل جديد يحدد البعد الآخر لجانب الجودة. ومن هذه الزاوية يمكن القول إن العناصر في ذاتها مهمة، ولكن الأهم هو التركيب أو الشكل، الذي يضيف قيمة مستقلة لا توجد في كل عنصر على حدة ".[1]

يبقى حديث النص عن قضية الطبع الذي تكثف في عبارة (كذاك طبعتُ) وامتد في أبيات أخرى من النص. وهي قضية أكثر من الحديث عنها الشعراء والنقاد والبلاغيون العرب القدامى وانتشرت في صورة نصوص شعرية ونثرية وظلت مستمرة حتى العصر الحديث إلى فترة الرومانسية العربية وتكثفت في (نقد العقاد لشوقي). ولقد اعتمد النص الحاضر في وعيه الوثوقي على قناعة ذاتية مفادها أن الطبع هو سيد الموقف في نظم الشعر، وأن الشاعر المجيد هو الشاعر المطبوع لا المتكلف للمعاني والصور والألفاظ والقوافي. ولقد استمد النص وعيه الوثوقي هذا لا من ذات منفصلة عن أصلها التراثي (و لا جدال حول شاعرية الشاعر فهذا حكم قيمة)، وإنما من توارثه للمقولات النظرية التراثية التي ترى السبق للشاعر المطبوع لا للصانع المتكلف. ونورد نصا تراثيا واحدا شاهدا على هذا الوعي الذي ترسخ (بقطع النظر عن صحته أو خطئه) حتى أصبح ذا طابع سكوني في المدونة الكتابية للنص الإحيائي، يقول ابن طباطبا مشيرا إلى العروض والطبع: "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزته، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة

---

(1) د. جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص443.

كالطبع الذي لا تكلف معه".[1] ويتضح من فحوى هذا النص لابن طباطبا أن الطبع يقف معادلا للموهبة، والموهبة هي القضية الأولى بالنسبة للشاعر كمنتج وبالنسبة للمتلقي كمفسر ومقيّم. ومن هنا أخذت هذه المقولة أهميتها في المدونة النقدية التراثية وترسخت بصورة سكونية في النص الشعري العربي حتى مرحلة الإحياء (وفي سياقنا هذا: ظهورها النصي الشارح في النص الشعري) حتى غدت واحدة من الركائز المستدل بها على شعرية النص والشاعر على السواء، باعتبار مركزية الأخير في التصور التراثي.

من هنا يبدو لنا النص الحاضر مرصوفا بطبقات من الكتابة النظرية التراثية ترسخت فيه -منذ ما قبل التشكيل كثقافة- في صورة تراكم جيولوجي غير محدد المعالم، فلا يستطاع تبين المصادر الكتابية المكونة لتلك الترسبات، وإنما هو نوع من التنقيب والتكهن القائم على الافتراض الذي يتخذ من النصوص التراثية الواضحة والمكثفة معالم للاستدلال على الطبيعة التكوينية للهوية، لا لتحديد الهوية في مصدر محدد من مصادر التراث، وذلك ليس من شأننا ونحن نسعى لبناء النص الغائب الواقف خلف بنيان هذا النص وممارسته الدالة، وإنما هو من شأن الدراسات الباحثة عن المصادر والمحققة في الروافد التراثية وفقا لمقولة التأثير والتأثر.

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د. ت، ص9.

نقلا عن:

- د. محمد عبدالمطلب، كتاب الشعر، ص7

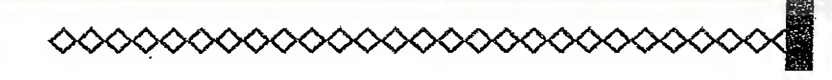
الفصل الثاني

القصيدة الرومانسية









الفصل الثاني

القصيدة الرومانسية

المدخل:

تتعدد تعريفات الرومانسية بتعدد مدارسها، وتختلف خلفياتها الفلسفية باختلاف البيئات الاجتماعية التي انبثقت عنها، ولذلك لا يمكن الجزم عند تعريفها بأن ذلك التعريف هو التعريف الذي ليس بعده تعريف، لكنّ ما يمكن الجزم به هو أن للرومانسية معنى عاما ومعنى خاصا، أما المعنى العام فيتعلق بذلك الشعور الرومانسي العاطفي الذي يوجد لدى الإنسان، و"يتمثل لدى الفرد في مزاجه العاطفي المحدد، وفي طموحه إلى مثالٍ يتميز عن الظروف الواقعية المحيطة به، وفي نزوعه الدائم نحو الجديد، وفي طموحه إلى لا نهائية مكنونة، وفي رفضه سكونية الوجود اليومي"(1)، وهو نزوع يتعلق بالحياة الداخلية الدفينة الخاصة بكل إنسان، وإن كان الناس لا يتساوون في شبوبهم العاطفي، فهم في ذلك درجات، وذلك ما يطلق عليه في علم نفس الشخصية بالذكاء العاطفي.

وأما المعنى الخاص، فهو المعنى العلمي للرومانسية ويتعلق بالمنهج الإبداعي الذي يطوع ذلك النزوع الرومانسي لدى الإنسان وفقا لفلسفة محددة، وبذلك يكون ذلك النزوع المادة الخام لتشكيل الرؤية الفنية الرومانسية ولإدراك الواقع طبقا لها، بعد أن تتحدد في صورة مبادئ ممنهجة، وتصاغ في صور لغوية فنية تسمى بالأعمال الرومانسية.

ذلك هو التعميم المفهومي الذي يمكن أن يستخلص من التعريفات الكثيرة المتضاربة تبعا لتباعد المشارب الرومانسية عن بعضها، وإن كانت المبادئ العامة قد تقاربت إلى حد بعيد، مع

---

(1) أ.س. دميتريف، نظرية الرومنسية الغربية (ألمانيا، انكلترا، فرنسا، ايطاليا)، في: د. نوفل نيوف (تحرير وترجمة) نظرية الرومنسية في الغرب، دار التكوين، دمشق – سوريا، ط1، 2007م، ص12.



التسليم، من جهة مقابلة، باختلاف تفسيراتها تبعا للثقافة الحاضنة للتجربة الرومانسية.

ومن هنا اختلفت التفسيرات لمبادئ الرومانسية في بلدان المنشأ تبعا لاختلاف التجربة السياسية وانسجاما مع درجة النضج الجمالي لهذا البلد أو ذاك، فالتجربة الرومانسية الروسية غير الألمانية، والألمانية غير الفرنسية والأمريكية، وهكذا دواليك. هذا عدا عن اختلاف دعاتها في كل بلد حيث يختلفون في تفسيراتهم المجردة وفي تجاربهم الحياتية، مع الأخذ في الحسبان كون الرومانسية بلورة إبداعية لنزوع نفسي دفين يتعلق بلاوعي كل كاتب، والتجربة في هذه المنطقة من تركيبة الإنسان غامضة ومتعددة.

إذن فالرومانسية كنزعة إنسانية قديمة في طبع الانسان، ولكنها كحركة فنية حديثة النشؤ، حيث نشأت في أوروبا في القرن الثامن عشر حتى سادت في القرن التاسع عشر وامتدت حتى بدايات القرن العشرين في بعض مناطق أوروبا. وقد صاحبت هذه الحركة التحولات الكبرى في أوروبا؛ " فقد جاءت الحركة الرومانسية في الأدب الأوروبي تعبيراً عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوروبي من نمط من أنماط الحياة إلى نمط جديد يناقضه ويكاد يضع حداً حاسماً بين عالمين مختلفين، في أعقاب الانقلاب الصناعي وحروب نابليون". [1] فهي نتاج فني لحاجة اجتماعية في ظل التحول من نمط كلاسيكي جديد إلى نمط حالم بالتغيير وبالحرية الفردية التي لا يقف أمامها حاجز من عقل أو تقليد.

هذا عن منشأها، أما فيما يخص ما نحن بصدده وهو الرومانسية العربية فقد نشأت في بدايات القرن العشرين وازدهرت في العقد الثالث والرابع منه بوصفها حركة فنية منظمة ضمت أطرا ثلاثة هي (شعراء المهجر الأمريكي، ومدرسة الديوان، وجماعة أبولو). ويرجع الدكتور القط الارهاصات الأولى لما يسميه بالاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث إلى محمود سامي البارودي؛ فـ"البارودي برغم نزعته التقليدية الغالبة يعد 'إرهاصاً' للحركة الرومانسية التي قدر لها أن تقوم بعده بسنين على أساس من 'الذاتية' والتجربة

---

(1) د. عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 1401هـ 1981م، ص10.

الشخصية". [1] والمحك في الحكم على بداية الرومانسية، في نظر القط، هو العنصر الذاتي الذي بدأ في الظهور الواضح مع الإحيائيين، واستمر حتى أخذ حظه الأوفى من الوضوح على يد ما عرف بتيارات الرومانسية العربية.

لكنّ الأمر لا يتعلق فقط بوجود مدرسة رومانسية عربية محددة المعالم، تتبين حدودها بتيارت ثلاثة، وتنتهي مدتها بانتها عقد أربعينيات القرن العشرين، وإنها يتعلق الأمر بوجود حركة مهيمنة في فترة زمنية معينة كان لها ارهاصاتها السابقة في الزمن ومستلزمات امتدادها اللاحق في الزمن.

ولعل أبرز ما يميز هذه الحركة الرومانسية العربية التي أعلت من شأن الوجدان والحرية الفردية للإنسان العربي أنها كانت -على حد عبارة بنيس- بمثابة فتح "الثقوب المستعجلة لاختراق سور التقليدية وممارساتها النصية"[2]، فبهذه الحركة الشعرية تم التحول الأول نحو الممارسات النصية للآخر، وتم التحسس بالذات الفردية في إطار عصرها المختلف عن ما سبقه من عصور الشعرية العربية. وبذلك تكون النافذة الأولى لما لحقها من ممارسات تجديدية في الشعر العربي الحديث، فيما عرف بعد ذلك بشعر الحداثة.

ومن هنا جاءت تجديداتها في المعتمد الموسيقي للشعرية العربية، عبر الركون إلى نظام المقاطع مع التعديد في القوافي، والتجديد الطفيف في بعض الموازين الشعرية، ولا سيما عند شعراء المهجر.

واقتضاء لما سبق عن حال الرومانسية العربية يتحتم على الباحث عن النص الغائب لممارساتها النصية الأخذ في الحسبان طبيعة ذلك الانفتاح في الشعر العربي على الثقافات الأخرى، وهو ما يقتضي متابعة الخطوط الناظمة للرؤية الرومانسية العربية التي تكونت على هامش تراث ثري من الممارسة النصية من جهة، وانفتحت على التراث الإنساني العام من جهة أخرى.

---

(1) نفسه، ص27.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها، الرومانسية العربية (2)، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2001م، ص9.

وتشكل هذه الثنائية في المصادر المعرفية للنص الرومانسي الحديث النقطة الحاسمة في البحث عن النص الغائب الذي وقف خلف تشكلاتها، فالشعراء الرومانسيون كانوا متشبعين بالنموذج التراثي العربي إلى درجة النظم على غراره في بعض الأحيان، بيد أنهم تشبعوا أيضا بالنموذج الرومانسي في الشعرين الفرنسي والإنجليزي وغيرهما، حتى وصل بهم الأمر إلى ترجمته ومحاكاته، كما سيتضح أثناء التحليل. يقول أوستل عن العقاد أحد الشعراء الرومانسيين العرب: "والعقاد، شأنه في ذلك شأن المازني، يفصح عن أن الشعراء العباسيين كابن الرومي وابن الفارض وأبي العلاء المعري كانوا نماذج مهمة له، وشكلوا بذلك جزءاً من مصدر إلهام مزدوج له، وشكل الشعراء الغنائيون الإنجليز جزأه الثاني".[1] ويكاد هذا الوصف ينطبق على غالبية الشعراء الرومانسيين، مع التسليم باختلاف درجات التشبع بنموذج التراث أو بنموذج الشعر الرومانسي الغربي.

وفي ضوء من هذه الحقائق نحاول في هذا الفصل الثاني من هذه الدراسة البحث عن النص الغائب للرومانسية العربية، آخذين في الحسبان الامتدادات النصية الجديدة لهذا المنجز الشعري، مع تسليمنا بضرورة ربطه بتراثه الشعري الذي لم ينفصل عنه، وإنما جدد داخله بعض التجديد المستفيد من تجربة الآخر.

ولقد ارتأينا تقسيم هذا الفصل إلى أقسام أربعة، هي:

1. الغياب بين النص والنص الموازي:

يُعالج النص الموازي بوصفه أداة نقدية للبحث عن حالة الغياب في نص للشاعر علي محمود طه بعنوان (أغنية الحب)، والهدف من تلك المعالجة استكشاف المصادر المعرفية الوافدة من موروث الآخر إلى النص الرومانسي العربي كما تفصح عنها عتباته الرابطة بين الداخل والخارج.

---

(1) ر. أوستل، الشعراء الرومانسيون، ترجمة: محمد العبداللطيف، في: عبدالعزيز السبيل وآخرون (تحرير) تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، ص145



2. الغياب بين النص المولِّد والنص المولَّد:

يعالج في هذه النقطة النص الرومانسي العربي بوصفه امتدادا لموروثه العربي القديم، وذلك من خلال قصيدة بعنوان (زودينا) للشاعر صالح بن علي الحامد، تم فيها استزراع بيت شعري للمتنبي، ليكون بمثابة النواة المولدة لنوى نصية أخرى، لكن وفق الخصوصية الرومانسية في الابداع الشعري.

3. الغياب بين النص الأثر والنص الصدى:

تعالج في هذه النقطة علاقة النص الرومانسي العربي بنص رومانسي آخر خضع مثله لنفس الشروط التاريخية، ولكن مع اختلاف في الرقعة الجغرافية بين مركز وطرف، مما جعل من نص المركز أثرا وجعل من نص الطرف صدى. وتتم هذه المعالجة من خلال نص (صفية الصنعانية) للشاعر اليمني لطفي جعفر أمان، بوصفه صدى لنص (دمعة بغي) للشاعر المصري محمود حسن إسماعيل.

4. الغياب بين النص والمجموعة النصية:

يعالج في هذه النقطة علاقة النص الرومانسي العربي بالمجموعة النصية الكاملة للمؤلف، لكن وفق رؤية تربط بين المجموعة النصية والنصوص العالمية المختلفة. ولقد وقع الاختيار على نص (سكوتي انشاد) للشاعر المهجري جبران خليل جبران، لأنه احتمل فكرة وحدة الوجود التي تتشعب مصادرها النصية المفترضة إلى تراثات عالمية مختلفة.

وبذلك نكون قد أعدنا بناء النص الغائب للرومانسية العربية وفق مستويات أربعة، هي: علاقة النص الرومانسي العربي بنظيره الغربي (وكان النموذج لشاعر على علاقة بالتراث الغربي قراءة وترجمة)، وعلاقته بتراثه العربي (وكان النموذج لشاعر على علاقة وطيدة بتراثه العربي)، وعلاقته بنظيره العربي (وكان النموذج لشاعر روعيت خصوصيته الجغرافية في علاقته بالنص النظير)، وعلاقته بتراثه العالمي في ضوء خصوصيته التأليفية (وكان النموذج لشاعر عرفت نصوصه بالنزعة الإنسانية العالمية من خلال التشرب بتراثات مختلفة).



أولاً: الغياب بين النص والنص الموازي:

(1- 1) النص الموازي عتبة نقديةً:

يتخذ جيرار جينيت من مفهوم النص الموازي paratext أداة نقدية لاستكشاف علاقات النص مع ما يحيط به من نصوص، وعن قدرة النص على إنتاج شعريته من خلال تلك العلاقات التي توازيه في تكوينها من حيث اختلافها في طبيعتها التكوينية عن النص العمدة الذي توازيه؛ فطبيعة العنوان، مثلا، تختلف عن النص نفسه في البناء والوظيفة، وتتفق معه في غايتها السيميائية القصوى من حيث اتفاق البناء الدلالي للنص في غاية واحدة تجتمع في الدلالة الكلية للنص.

وأول مكونات النصوص الموازية العنوان من حيث موقعه المتقدم على مواقع كل المكونات الأخرى، ثم من حيث وظيفته التعيينية "باعتباره مجموعة علامات لسانية تصور، وتعين، وتشير إلى المحتوى العام للنص".[1] وهو مهم في تحديد الجنس الأدبي وتحديد هوية النص واختلافه عن غيره من العنوانات، وفي توجيه القراءة التأويلية، من ثم، نحو استكناه هذه الهوية وتحديد خطوطها التكوينية.

ويأتي بعد العنوان الخطاب المقدماتي الذي يشمل المقدمة الذاتية والغيرية (التقديم) ويشمل الإهداء والتصدير وغير ذلك من اشارات مقدماتية تتساوق مع العنوان، ويسميها جينيت بالنص القريب أو المباشر peritext وتشكل ما يحيط بالنص مباشرة وتتشكل في فضائه الفيزيائي الملاصق.

ويضاف إلى هذا وذاك اسم المؤلف وما يكتب عن المؤلف ويرفق في النص، وكذا الرسوم والأشكال التي تظهر على الغلاف الخارجي، وما يتبع ذلك من تحديد لدار النشر

---

(1) شعيب الحليفي، هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، ط1، 2004م، ص10.

والتاريخ ورقم الطبعة والبلد، وهي نصوص موازية تحدد هوية النص ونوع الكتابة وغرضها. وإن كانت هذه النصوص المصاحبة تأتي في درجة تالية للعنوان وما يصاحبه من مكونات الخطاب المقدماتي.

ويطلق جينيت على الخطاب البعيد الذي يمت إلى النص بصلات توثيقية وتفسيرية صفة النص الملحق غير المباشر Epitext، ويقع هذا النص الملحق على مسافة بعيدة من نصه العمدة، ويشمل: المقابلات (مع المؤلف)، والندوات، ونحو ذلك.[1]

وعلى المستوى التنظيري العام يطلق جينيت على هذه المكونات مجتمعةً تسمية العتبات باعتبارها الممر المتوسط للداخل النصي والخارج من حيث دلالتها على ما يحمل خطاب الخارج عن الداخل والعكس.

ولعل ما يلفت في تسمية النص الموازي هو أن الترجمة (النص الموازي) غير موفقة إلى حد ما؛ فتوازي الخطوط في علم الهندسة يعني أن يبدأ خط في نقطة وينتهي في نقطة معينة وأن يبدأ خط آخر في نقطة أخرى وينتهي في نقطة معينة أخرى، ولا يلتقي الخطان في نقطة واحدة بل يسيران في صورة متوازية، وليست الحال هكذا بالنسبة للنص وما أحاط به من نصوص فالنص وما يسمى بالنص الموازي يتفقان في إنتاج دلالة نصية واحدة وإن اختلف الغرض السيميائي لكل واحد منهما، فهناك نقطة تجمعهما في التحليل الأخير.

وما نقترحه هنا (رغم الميل إلى ما استقر من اصطلاح في ظل هذا التخبط بإطلاق المصطلحات الكثيرة في الوطن العربي) هو تسميته بالنص المصاحب (للنص العمدة)، وفي هذا، من وجهة نظرنا، تحديد للهوية المقامية للنصين لا فصل بينهما.

(1) ينظر حول ذلك: – عبدالنبي ذاكر، عتبات الكتابة: مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي،، كلية الآداب والعلوم الإنسانية– أكادير، المغرب، ط1، 1998م، ص9وص10.

(1- 2) النص بوصفه ملتقى للتداخل:

سنحاول في هذه الوقفة استجلاء دور العتبات في تكوين هوية نص من النصوص الرومانسية من حيث اعتمادها على نصوص معينة ادمجتها في العنوان والخطاب المقدماتي بحيث حددت مسار النص الغائب الذي ينطوي عليه هذا النص، وهو الأمر الذي يمنحنا بعدا نظريا عند الحديث عن النص الغائب مفاده أن العتبات تكشف عن المصادر المعرفية التي شكلت النص الغائب لنص من النصوص.

كما تكشف عن الإستراتيجية البنيوية التي يتخذها النص كخطاطة مسبقة لتشكيل أنساقه المختلفة التي تمنحه الخصوصية؛ من حيث طبيعة التشكيل الأسلوبي الذي يحمل في طياته الخصائص السيميائية للجنس الأدبي محل الإبداع والخصائص السيميائية للنص في ذاته باعتباره بنية متجانسة في ذاتها ومستقلة عن ما عداها من البنى الأخرى في إطار جنسها الأدبي بصوره خاصة، وفي إطار مؤسسة الكتابة بصورة عامة، وبذلك يكتسب النص هويته الخاصة رغم تشكل نواه من نصوص أخرى كانت له بمثابة التراث الرافد.

وهذا النص هو نص بعنوان (أغنية الحب)[1] للشاعر علي محمود طه، والنص هو:

قال الشاعر الألماني هنريخ هايني:

"أيها الصحب هذا زمن الحب، فلنرفع الكؤوس، فالربيع المرح يجعلنا جميعاً إخواناً، ها هو ذا الحب البهيج، وأنتِ أيتها الشمس أتصوبين شعاعك؟ فلنذهب لنقطف فرحين الأعناب الناضرة".

وقلتُ في هذا المعنى:

يا رفاقي هذه الساعة من حلم الزمان

إنّ هذا زمن الحب فضجوا بالأغاني

إرفعوا الأقداح ملأى واشربوا نخب الحسان

(1) علي محمود طه، ديوان علي محمود طه: (زهر وخمر)، دار العودة، بيروت - لبنان، د.ط،1982م، ص246.



فالربيع السمح يدعوكم إلى أقرب حان

***

الربيعُ المرحُ الجذلانُ يختال فخورا

إنه الحب الذي يملأ بالحب الصدورا

كيف لا نقطف منه الثمر الحلو النضيرا!

أنتِ يا أيتها الشمسُ املأي الأفاق نورا !

***

يا رفاقي قد دعانا زمن الحب فهيّا

أطْلَعَ الروضُ جنى الكرمة والزهر النديا

أقطفوا الأزهار منه واعصروا الكرم الجنيا

يا رفاقي قد دعانا زمن الحب فهيا !!

(1- 3) العتبات والنص: مسار التحليل:

ما أثرناه في الفقرة السابقة من قول بأهمية العتبات في الكشف عن المصادر المعرفية التي يتكئ عليها النص الماثل باعتبارها نصوصا غائبة تمنحه هويته عند التشكل يتجلى في هذا النص من خلال الإستراتيجية النصية التي تتحدد في إقامة نص موازٍ من نوع خاص؛ يقوم بربط الرؤية في ما ينتجه العنوان (أغنية الحب) وما تنتجه الإشارة التمهيديةِ التي سبقت النص في صورة ترجمة عربية لأبيات للشاعر الألماني (هنريخ هايني1797م-1856م)، بما يحمل كلاهما من دلالات تضع المتلقي في مواجهة نسق متميز من الكتابة الشعرية يشير إلى مرحلة متطورة في تاريخ الشعرية العربية عرفت بالمرحلة الرومانسية، وفيها بدأ الشعراء العرب يتجهون نحو المنتج الشعري الغربي يقرؤونه ويحاكون نماذجه الإبداعية المميزة.

ومن هنا اتخذ النص الحاضر للشاعر علي محمود طه إستراتيجية نصية تكشف عن تلك القراءة المعتمدة على المصادر المعرفية الأوروبية، وتكشف عن تلك المحاكاة أو التحدي الذي

يشبه تحدي الشعراء الإحيائيين لنموذج الشعر العربي القديم الذي رأوا فيه النموذج الأمثل للمحاكاة. غير أن مهمة الشاعر الرومانسي العربي، القائمة على تحدي ماضي الذات ووافد الآخر، كانت أكثر تعقيدا ومعاناة لا سيما وأنه يكابد الشعور بازدواج الهوية، وربما تشظيها في المراحل الأولى للرومانسية العربية، فهو يكتب بلغة تعبر عن الهوية الذاتية بما تحمله من موروث عريق يمتد أكثر من الألف العام، وقد تراكمت خلال هذه الفترة المتطاولة مكونات هويته الجمعية حتى أصبحت قدرا لا فكاك له منه.وهو من الجهة المقابلة قد بدأ ينفتح على الآخر (الغرب خاصة) ويترجم عنه لتنكشف له أنساق مغايرة ومدهشة، ويكون من شأنها أن تحفزه على دمجها في أفق تلقيه تبعا لسنة المثاقفة،[1] التي جرت على ذلك الآخر نفسه، كما جرت عليه هو أيضا في عهوده السابقة كالعهد العباسي الذي ترجم فيه العرب عن الحضارات الأخرى وأخذوا عنها أنماطا من التفكير والخلق.

تنكشف أبعاد تلك الإستراتيجية التي اعتمدها النص الحاضر من الطريقة التي جرى وفقها رسم النص الموازي، وذلك على نحو من الوصف الآتي:

ينتظم عنوان القصيدة (أغنية حب) ضمن ديوان (زهر وخمر)، وتتداخل دلالات هذا العنوان في مسارين يحددان موقع هذا العنوان بوصفه عتبة النص، فهو الرابط بين الداخل والخارج.

أما الداخل فالديوان يكتظ بدوال تتساوق مع هذا العنوان، حيث يتمدد دالا (زهر وخمر) في عدد من عنوانات القصائد كـ(ميلاد زهرة، حانة الشعراء، خمرة الشاعر، زهراتي، راقصة الحانة، الكرمة الأولى) ولغلبة هذه العنوانات كانت تسمية العنوان بـ(زهر وخمر)، وإن خرجت عنوانات أخرى عن هذه الدائرة الدلالية لتنسجم مع المناسابات والخواطر الأخرى.

ويطّرد مع هذا الاتساق السابق ما تكتظ به قصائد الديوان من ذكر للورد والزهر والربيع من جهة، وللخمر والحانة والكأس من جهة أخرى، كما هي الحال في قصيدة (أغنية حب) التي لا تبتعد دوالها عن تلك الدائرة.

---

(1) ينظر : د. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص55.

وأما الخارج فالعنوان (أغنية حب) يرتبط، بوساطة النص التمهيدي المرفق للشاعر الألماني هنريخ هايني، بالخارج النصي المتمثل في المصدر المعرفي للنص الذي صاغ مسار الغياب عبر تناسله في نص محمود كما سيتضح وشيكا. فمن المعروف أن عنوان الديوان الأشهر لهايني هو (كتاب الأغاني)[1]، وفيه بدا توجهه الرومانسي واضحا. ولقد كانت الدوال المراوحة في نصه المقتبس ذات توجه رومانسي يدور حول الغناء والحب، ومن هنا كان عنوان قصيدة محمود العتبة التي مر من خلالها نص هايني لينزرع في صميم النص العربي الرومانسي ويسهم في تشكيل هويته البنيوية والسيميائية.

وبهذه المراوحة التي تمنحها العتبة للنص في علاقته بالداخل والخارج يكتسب النص الخصوصية التي تجعله يوسم بـ(نص رومانسي) فهو يعتمد على مصدر رومانسي خارجي يزوده بالطاقة النصية الكافية لتحديد موروثه، الذي يتحدد في المدرسة الرومانسية الألمانية التي يمثلها شاعر من أهم أعلامها المتأخرين وهو هايني، كما يعتمد على استراتيجية تناسلية شكلت البناء التفصيلي للنص؛ حيث تناسلت دوال نص محمود من النوى النصية الكائنة في نص هايني المستزرع في الخط الثاني للعتبة وهو الإشارة التمهيدية.

ينطوي نص هايني على كلمات مفاتيح هي: (الصحب، زمن، الحب، الكؤوس، الربيع، المرح، الشمس، الناضرة)، وقد تناسلت هذه الكلمات المفاتيح بما تحمله من بنى موضوعية في نص محمود لتتخلق منها بنى موضوعية مناظرة: فكان النداء للرفاق، والاشارة إلى زمن الحب، وإلى معاقرة الأقداح، وإلى الربيع، وإلى المرح، وإلى الشمس، وإلى نضارة الطبيعة.

وفي الافتتاح بنداء الرفاق أو الصحب ما يضع التلقي في مواجهة التراث النصي المؤثر

---

(1) لمعرفة المزيد عن هايني، ينظر :

د. موريس حنّا شربل،موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس برس،طرابلس–لبنان، ط1،1996م، ص444وص445.

في هذا النص المدمج، وهو التراث الديني (كنداء المسيح لحوارييه) والصوفي منه على وجه الخصوص، وهو ما نجده عند بعض الرومانسيين كجبران في كتابيه النبي وحديقة النبي حيث ينادي المصطفى الرفاق أو المريدين. وترجع دلالة ذلك، من وجهة نظرنا، إلى الحالة الطوباوية التي تمر بها الذات الرومانسية في نظرها إلى المجموع في صورة الواحد.

ولكنّ في ظاهر دوال النص ما قد يؤثر على تلك المرجعية الدينية ليرجح مرجعية المنادمة الخمرية، ولا سيما ما نجده من دعوة إلى اغتنام الفرصة بتحقيق المتعة الحسية. وهو أمر ظاهره النزعة الابيقورية الحسية لكن باطنه الدعوة إلى إشباع الروح، كما هي الحال في أشعار المتصوفة، كالخيام وابن الفارض وغيرهما، الذين يسندون متعهم إلى رموز ظاهرها الحس لكن مرموزها مواجيد روحية خفية. وما يشترك فيه الرومانسيون مع المتصوفة هو تلك الحالة الطوباوية التي تجعل مواجيدهم تفيض بالأشعار لكنها لا تجد إلا لغة الحس لتعبر بها.

وفي الإشارة إلى الطبيعة ونضارتها ما يؤكد المرجعية الرومانسية التي ترى في الطبيعة الحالة الفطرية الحقيقية للإنسان الذي ينبغي له أن يعود إليها كي يتجدد وتعود له هويته الحقيقة بعد أن اكتست بهوية مصطنعة.

وهذه البنى الموضوعية تناسلت من نص هايني المستزرع إلى نص محمود بصورة منسجمة ومتجانسة، غير أن ترددا قد شاب بعض دوالاها نتيجة القلق من تحديد المعنى الحقيقي لنص هايني، ونشير هنا بصورة محددة إلى دالي (زمن وساعة)، وقد تناسل دال (زمن) الموجود في نص هايني ثلاث مرات في نص محمود، بيد أن شكا قد تخلل صياغة النص في حقيقة الترجمة لـ(زمن) فظهر دال (ساعة) مرة واحدة. فنحن نقول في منطوقنا الاجتماعي: هذه ساعة الحب ولا نقول هذا زمن الحب. وما يعضد ذلك الشك هو أن نص هايني يدعو إلى اهتبال الفرصة في لحظة زمنية محددة، فيها الفرح والحب. ومن هنا انطبعت الصياغة حسب المنطوق الاجتماعي (يارفاقي هذه الساعة من حلم الزمان) ثم تلجلجت متجهة نحو الترجمة الحرفية في نحو: (يارفاقي قد دعانا زمن الحب فهيا).

ويثير لنا هذا التردد سؤال الهوية الذي كان ملحا في وعي الشاعر الرومانسي، فهو منتمٍ إلى تراث له هويته العلامية والإبداعية الخاصة، والتي تعززت بفعل الحركة الاحيائية المتمثلة



لعصور الازدهار فيه، والحركة الاجتماعية المناهضة للتدخل الأجنبي. ولم يكن الشاعر الرومانسي العربي بعيدا عن هاتين الحركتين الفوقية والتحتية، لكنه كان مسكونا بهاجس التغيير الذي أملاه عليه تشبعه بالفلسفة الرومانسية الفردانية التي تمجد حرية الفرد وحقه في الانتماء إلى ذاته قبل المجموع، وهو الأمر الذي لم يتحقق له في العالم العربي في ظل القمع السياسي للحريات مما جعله منفيا، بهويته الفكرية، في تراث الآخر الذي يحقق له هذه الحرية في أجواء لغوية وثقافية مغايرة لأجوائه، بيد أنه ظل يعاني من هذا النفي إذ أنه لن يحقق إبداعه خارج تراثه، فكان هذا الازدواج الممض للذات الرومانسية العربية.

و آية هذا الازدواج أننا نجد أن هذا النص، محل التحليل، رغم استزراعه لنص هايني كنص مواز لنصه المولد عنه، يقدم لنصه بإشارة توضيحية هي: (وقلتُ في هذا المعنى)، وهي عبارة تراثية تحمل في ذاكرتها العلامية تاريخا من الاستخدام لدى المؤلفين العرب القدامى الذين يسوقون نصوصا لغيرهم ثم يشفعونها بنصوصهم الخاصة مفتتحين ذلك بقولهم: (وقلت في هذا المعنى). يضاف إلى ذلك اعتماد النص على القالب العربي القديم للبحر الملتزم بعدد من التفعيلات الناظمة لبحر واحد محدد، تأكيدا على الخاصية الموسيقية للشعر العربي حتى وإن جعل نصه الموازي من منثور الترجمة عن الشعر الأوروبي. بيد أن النص رغم ذلك – حتى يحقق طموحه التجديدي– يعتمد ما سارت عليه المدرسة الرومانسية العربية في الشعر من تعديد للمقاطع مع وضع قافية مختلفة لكل مقطع.

وبذلك يكون النص قد عالج سؤال الهوية، الكامن في وعيه، من خلال اعتماد إستراتيجية خاصة للنص الموازي تميل في مكوناتها نحو الآخر لكنها لا تغفل انسجامها مع التراث محل الخلق والتجديد.



ثانياً: الغياب بين النص المولِّد والنص المولَّد:

(2- 1) التراث مصدر التوليد:

يختار النص الرومانسي العربي تراثه، فهو يتداخل نصيا مع إبداع آحاد من شعراء العربية في العصور القديمة، ولا يفرق بين عصر وعصر، بل إن معتمده في الاختيار هو الموضوع أو السمة الرومانسية التي يتوفر عليها ذلك النص. ويبدو أنه من نافل القول الحديث عن الصلة بين الشعراء الرومانسيين العرب وتراثهم العربي الأدبي منه على وجه الخصوص والشعري على وجه أخص، ذلك أن استعراضا سريعا لعدد من أسماء الشعراء سيضعنا في مواجهة مع شخصيات مثقفة ثقافة تراثية عالية إلى جانب الثقافة الأجنبية -المعاصرة المكتسبة، فعباس العقاد وعبدالرحمن شكري وإبراهيم المازني (جماعة الديوان) وأحمد زكي أبو شادي وأبو القاسم الشابي وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم (من جماعة ابولو) كل هؤلاء وغيرهم، ممّن لم نذكر لغرض الاختصار، كانوا على معرفة بالتراث تقع جميعها في دائرة الجودة، مع الفوارق الفردية اللازمة، وكانوا على صلة وثيقة بتراثهم العربي في صورته الشاملة. ولا يستثنى من هذا الحكم أبرز الأسماء في المهجر كميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي وجبران خليل جبران الذين كانوا على اطلاع على بعض كتب التراث العربي المهمة الكفيلة، عند استيعابها، برفد الواحد منهم بالمعرفة التكوينية اللازمة، وإنْ هاجم بعضهم ذلك التراث في أوقات معينة (كجبران ونعيمة) إلا أن بعض آثارهم الدالة تشهد على ذلك، ومن هذا الباب ما نجده في لوحات جبران الفنية من رسم لصور متخيلة لبعض رموز الشعر والفكر في التراث العربي كالمتنبي والمعري وابن خلدون والغزالي وابن سيناء وابن الفارض وديك الجن الحمصي ومجنون ليلى والخنساء وأبي نواس والمعتمد بن عباد، وفي هذا الاختيار للشخصيات المرسومة ما ينبئ عن النصوص الغائبة في التراث العربي التي كان لها شأن في نصوص جبران[1]، كما أن

---

(1) تنظر إشارة بنيس إلى علاقة هذه الشخصيات بالنص الغائب عند جبران في:

اللجوء إلى تخيل صور شخصيات معينة عند أي إنسان، ولاسيما الفنان، ما يدل على سطوة التأثر وعلى ارتسام تلك الشخصيات في الذهن، وبالتالي في النص. ناهيك عن كتابة جبران عن بعض تلك الشخصيات ولاسيما في كتابه البدائع والطرائف، وعن المتضمنات الخطابية التراثية (وخصوصا حقل التصوف) التي تبرز للمطلع من ثنايا النص الجبراني، كما سنعالجه قريباً.

ولا يستثنى من ذلك الشعراء الرومانسيون في المهجر الجنوبي الذين أفصحت لغتهم عن تمسك بالبناء العربي الكلاسيكي العتيد، بل أكثر من ذلك ما دلت عليه أسماء بعض مجلاتهم وصحفهم الأدبية من نحو: (سوق عكاظ)، (أبو نواس)، (الجاهلية).[1]

أما عن طبيعة تلك العلاقة مع التراث فهي تختلف اختلافا جوهريا عنها بالنسبة لما هي عليه الحال في النص الإحيائي، فإذا كان الشاعر الإحيائي قد رجع في نصه إلى النص القديم مقتفيا ومقلدا لطريقة التعبير صياغة ومضمونا إلى حد كبير فإن الشاعر الرومانسي قد ابتعد عن الوقوع في شباك الصياغات والمضامين القديمة عبر التجديد في الصور والأخيلة العربية وفقا لما طرأ على ذوقه من حساسية جديدة ربطته بالمدارس الرومانسية الغربية. وهو في ذلك المسعى الاتصالي بالآخر (الغربي خصوصاً) لم يأت بلغة جديدة لكنه فجر اللغة المتوارثة نوعا من التفجير المتناسب مع تجربته الرومانسية فحاول أن يأتي" بتراث بديل حديث في آن، حين حول ما أعطاه الشعر القديم إلى دلالات جديدة -وعالم جديد- نقلت الشعر من محاكاة الأشكال إلى التعبير عن الذات الفردة ومن تراث لأناس ماتوا إلى تراث لأناس أحياء إذ حول الأطلال المادية إلى أطلال نفسية. وحول الطلل الخالي إلى قصة حب قديمة ملأت نفسه حتى فاضت شعرا. وحول كل عناصر الحياة المادية والروحية إلى رموز وعناصر شعرية ذات دلالات جديدة في نص شعري جديد".[2]

- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها (2) الرومانسية العربية، ص68.

(1) ينظر: - د. نعيمة مراد محمد، العصبة الأندلسية: هجرة الأدب العربي إلى أمريكا الجنوبية، منشأة المعرف الاسكندرية – مصر، د.ط، 1979م، ص30 وص31.

(2) د. مدحت الجيار، الشاعر والتراث: دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، الهيئة المصرية العامة

ومن هنا تحقق للنص الرومانسي خصوصيته واختلافه عن النص الإحيائي الاتباعي.

وبذلك صار التراث عند الرومانسيين كل ما وافق تعريفهم للشعر من كونه وجدانا أو تعبيرا. فأينما وجدت الخاصية الوجدانية والتعبيرية وجد التراث الحقيقي الذي ينبغي تقديره، ومن ثم تمثله في التجربة الشعرية واستقطابه دليلا على التواصل الوجداني لا على المتابعة المحتفية بالنموذج المتكمل الذي لا يأتي عليه الخطأ ولا يناله النقص.

وبناء على هذا التصور كانت كتابة الرومانسيين في أعمالهم النقدية عن شعراء آحاد -لا عن التراث في كليته أو في عمومه- أو عن أبيات مفردة تجلت فيها العاطفة والطاقة التعبيرية ففضلت بذلك على آلاف الأبيات وعلى القصائد الطويلة التي تنحو منحى تقليديا وعقليا مفرغا من الأحاسيس الوجدانية الواضحة الظهور والمعبر عنها بالصور المناسبة لطبيعتها النفسية.

والنص - بيتا أو قصيدة - المتوفر على هذه المؤهلات هو التراث الفاعل في توليد النص الرومانسي عبر دوائر متسعة تبدأ بالنص التراثي، ولا تقف عنده، بل تستوعبه وتضيف إليه قيما تعبيرية جديدة تتوافق والطبيعة التجديدية للنص الرومانسي الحديث.

(2- 2) التوليد والتوالد منظوراً نقدياً:

سنحاول إلقاء الضوء على مفهوم التوليد أو التوسيع أو التمطيط **Expansion** كما تقترحه الدراسات السيميائية المعاصرة غاضين الطرف عن اختلافات الترجمة؛ فذلك من الأمور الشائعة في النقد العربي الحديث، وقد ناقشنا شيئا من ذلك في الفصل الأول.

يرى ميكائيل ريفاتير أن النص يُولَّد عن طريق التمطيط والعكس، فالتمطيط: تحويل الدليل الواحد إلى عدة دلائل، والعكس: تحويل لعدد من الدلائل إلى دليل واحد. ومايدعوه ريفاتير بالتحويل هو التوليد الذي يربطه بالقدرة الإنتاجية للنص بوصفها واحدة من الفعاليات السيميائية المهمة للنص الشعري خاصة.[1]

للكتاب، القاهرة – مصر، ط1، 2006م، ص298.

(1) ميكائيل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية –

ويركز الضوء على التمطيط بصورة خاصة، ويرى أنه: " العامل الرئيس في تكوين دلائل نصية ونصوص، وأنه بالتالي المولّد الرئيس للدلالة، بما أنه لا يمكن اكتشاف ثابت إلا حيث يمتد النص في متغيرات متتابعة لمعطاه الأولي، بما أن الأكثر تعقيدا ينشأ من الأكثر بساطة". [1]

وبذلك يغدو النص الشعري مسرحا للتوليدات في صور وأنماط مختلفة تؤدي إلى توجيه الدلالة توجيها متحدا نحو منتهى موحد لمسيرة التدلال التي تمتد على طول النص.

وتشفر كل تقنيات التكرار والتوازي والارجاعات إلى نصوص مختلفة لخدمة هذا الغرض الذي لا يدرك إلا بعد إعادة القراءة للنص بداء من الاستكشاف وانتهاء بالاسترجاع الذي يؤدي إلى رسو القراءة على الدلالة الكلية الموحدة للنص والتي لا تدرك ابتداء ولا تفرض على النص من خارجه بصورة مسبقة.

و إذا كان النص جزءا من ثقافة، والثقافة رصيد معقد ومتراكم من الخبرات والتراكيات النصية، فإن هذا الشعر يخضع لما تخضع له الثقافة الحاضنة من عمليات تراكب وتوليد وتحوير تؤثر على البناءات الدلالية لها ومن ثم على مخرجاتها الحياتية من حيث بنية العلاقات وطرائق إدراك الأفراد وتشبعهم بصورها. وإذا كان الشعر داخلا في صميمها فهو متأثر في بناءاته المعيارية وتشكلاته الدلالية بهذا القانون، الذي يؤثر على طريقة تلقي الشعر وانتاج دلالته عبر القراءة.

وتلاحظ سيزا قاسم في بحث لها حول توالد النصوص ملمحا آخر لهذه العملية التوليدية وهو ملمح الإشباع، إشباع الدلالة، وفحوى ما ذهبت إليه هو أن القراءة التفسيرية – في سياق حديثها عن تفسير القرآن الكريم – قراءة توليدية حيث يتم تحويل النواة القصصية -مثلاً- لى قصة مشبعة من خلال إدخال نصوص أخرى في نسيجها تكمل المعنى وتزيد

الرباط، المغرب،ط1، 1997م، ص75.

(1)ميكائيل ريفاتير، دلائليات الشعر، ص75.

المختصر بيانا والغامض إيضاحاً.[1]

وهنا نلاحظ أن التوليد متأتٍ من جهة القراءة المفسرة (أراء المفسرين وشروحاتهم وتوجهتهم المعرفية نحو النص) لا من صميم النص كما يطرح ريفاتير في مقاربته لسيميائية النص الشعري.

يضاف إلى ذلك أن هذا التوليد هو توليد لنص جديد له من السمات التكوينية المختلفة على مستوى العبارت النصية (الدوال) والإشارات الباطنة لكل تلك العبارات (المدلولات) ما يختلف به عن النص السابق في النص المقروء والنص الممارس للقراءة (النص المفترض وجوده لدى القاريء). إذن هو نص قراءة منتج من نص محدد ونص غير محدد باعتباره نتاج عدد من النصوص غير المتشكلة في نظام.

وفي اتجاه آخر للنظر إلى توالد النصوص يرى الباحث محمد جميح أن ثمة نوعين من التوالد (أي عملية التوليد) أحدهما خارجي: عبر التناص مع نص سابق وعبرالتوازي النصي، والآخر داخلي وهو الذي يتم بين المكونات البنائية للنص الشعري الواحد بحيث تتوازى البنى وتتصادى داخل النص لتتم عملية التوليد.[2]

ولعل ما يؤخذ على هذا التصور هو إلحاق التوازي النصي بالتوليد الخارجي مع أن المعروف أن النص الموازي هو نص يقيم في العتبة يربط داخل النص بخارجه، فهو جزء من بناء النص الفاعل في إنتاج دلالته المتواشجة. مع الأخذ في الحسبان بأن الداعي إلى ذلك الإلحاق بالتوليد الخارجي هو النظر إلى النص الموازي في إطار الشعر القديم حيث يرد النص الموازي لاحقا للنص الشعري في الكتابة من قبل الخطاطين والكتاب اللاحقين، فيقال: وقال يمدح أو غير ذلك. وكأن النص الموازي من خارج النص الشعري لا من صميم دلائليته

---

(1) سيزا قاسم، توالد النصوص وإشباع الدلالة: تطبيقاً على تفسير القرآن، في: الهرمينوطيقا والتأويل، الصفحات (31- 81) دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1993م، ص52.

(2) محمد صالح جميح، توالد البنى وتوليد الدلالة في سيفيات المتنبي: دراسة نصية، رسالة ماجستير مصورة، كلية الآداب جامعة صنعاء 1421هـ 2001م، ص63.



(وجينيت يلحقه بالنص في كل الأحوال).

أما النوع الثاني، فهو التوليد المقصود في سياقنا هذا، وهو الذي يتم داخل النص الواحد، وفيه تتمدد البنيات لتتطور داخل النص إلى بنيات أكثر تعقيدا من نواتها المولدة، كما سيتجلى من خلال التحليل في الوقفة التالية.

ومهما يكن من أمر حول هذه التحديدات فإنّ ما يهمنا هو الإيضاح للمصطلح حتى يكون جاهزا للتطبيق القرائي (ولا نقول بريئا خالصا فلا يوجد مصطلح محايد وبريء وخالص) وفقا للوجهة المنهجية التي يتجه فيها البحث. وما نراه في هذا السياق هو التوالد من حيث الإنتاجية الداخلية للنص في صورة تناسل عن ما يسميه ريفاتير (الجملة الرحمية) التي ينبثق عنها البناء النصي.

(2- 3) التوليد والتوالد في النص:

نتخذ من نص (زودينا)[1]، للشاعر صالح بن علي الحامد، مجالا لننظر في هذا المفهوم النقدي بغية الكشف عن النص الغائب الذي اكتنزه هذا النص الرومانسي في طياته، ولا سيما في توجهه نحو التراث العربي القديم، مما يشي بالعلاقة القوية التي تربط الشاعر الرومانسي بتراثه العربي[2]، والنص هو:

زودينا

[تذييل لبيت شعر لأبي الطيب المتنبي]

" زودينا من حسن وجهك مادا   م فحسن الوجوه حال تحول"

---

(1) صالح بن علي الحامد، الأعمال الشعرية الكاملة (نسمات الربيع)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء - اليمن، ط1، 1425هـ 2004م، ص92.

(2) عن علاقة الحامد بالتراث العربي ينظر:

- Abu-bakr Muhsin Al-Hamid, Al-Alwai and Frost: Poetic Visions, Unpublished Doctoral Thesis, , University of South Carolina, USA, 2005, p45-35.

وانفحينا من زهرك الغض عطراً فوشيكٌ يسري إليه الذبول
وامنحينا من سلسبيلك رشفاً فسيأتي يوم ولا سلسبيل
واغنمي فرصة الشباب انتهازاً فهو كالفجر عمرهُ لا يطولُ
فحرام أن ينضُبَ الحسنُ في النبـ ـع ما بل من نداه غليل
ويموتُ الصادي إلى المورد العذ ب هياماً وما إليه سبيل
وحرام يمضي ربيعك لا شـ ـمّ شذاه، ولا جناهُ خليل
أيضل الحيرانُ في ليلهِ الجَهْـ ـم وفي وجهك الصباح الجميلُ!
أنا أحنا عليكِ أن تقتليني فدمي في غدٍ عليكِ ثقيل..

الواضح في هذا النص هو التناص عبر الإحالة الموازية على نص المتنبي التراثي، وللإحالة وجهان: الوجه الأول: العنوان (زودينا) الذي يحيل صوتا ودلالة على نص المتنبي التراثي، الوجه الثاني: الإشارة التمهيدية، التنبيه، بين معكوفين إلى كون النص الحاضر في عمومه تذييلا لبيت شعر لأبي الطيب المتنبي.

وهذه الإحالة التناصية الواضحة تضعنا في مواجهة مع النص الفاعل في التوليد بالنسبة لهذا النص المولَّد. وفي هذه العملية يغدو النص الحاضر تذييلا لذاك النص التراثي الذي يشكل البنية الرحمية التي انبثق عنها، ودلالة التذييل هي الإلحاق فالذيل هو اللاحق والتابع للجسد، وهو مصطلح نقدي تراثي مثله مثل التشطير والتخميس، لكنه يكتسب دلالته الخاصة هنا من حيث كونه متجانسا في دلالته مع ما نحن بصدده من بحث عن عملية التوليد فالتوليد يتطلب الاتصال لا الانقطاع، الاتصال بين المولِّد والمولَّد، وكذلك الأمر بالنسبة للتذييل حيث الاتصال حاصل بين النص الأول والنص اللاحق المذيل له. وتكمن الدلالة المشتركة في أن عملية التذييل وعملية التوليد تنطويان على بعد جسدي، فالتوليد عملية مشتركة بين جسدين كالولادة، والتذييل يستلزم اتصال ذيل بجسد. ومع أن العمليتين في سياق الإبداع الشعري ينحوان منحى تجريديا إلا أن دلالات الوضع تمارس تحيزاتها الإيحائية بالاتجاه نحو الأصل اللغوي في المواضعة الاجتماعية.

وهذا يعني، فيما يعنيه، أن الشاعر على وعي تام بتركيبية العملية الإبداعية من حيث علاقة النص الحاضر بنصه الغائب والتي ينبغي -ضرورة- أن تكون متصلة اتصالا عضويا لتتواشج فيها الدلالات وتتناسل تناسلا طبيعيا لا ارتباك فيه.

و يضاف إلى ذلك أن الشاعر اللاحق وهو يستشعر القلق المتأتي من الاتصال بتجربة قديمة يحاول أن يظهر الإعتراف بذلك التذييل ليثبت جودة ما سيأتي به منافسا بذلك سلفه الأب التراثي الحاضر بقوة في ذاكرة الشعر العربي، وتتأتى منافسته من خلال شحن التجربة التراثية التي وفدت إلى النص الحاضر في صورة بنية رحمية أولى بدلالات رومانسية جديدة تصلح للتجديد، الذي تنشده المدرسة الرومانسية العربية، وللمنافسة، عن طريق إظهار تفوق اللاحق على السابق -رغم عظمة ذلك السابق- بما اكتسبه من تجربة جديدة داخلت الشعر العربي ونوعت في بنيته التقليدية.

من هنا يتضح أن بنية النص الموازي المحددة في العنوان الرئيسي والتنبيه المحصور بين معكوفين قد وظفت كدال إشهاري يكتنز دلالات التهيئة والإعلان عن الخارج الغائب إعلانا واضحا، وعن الداخل المستور بتقنيات التخفي الشعري؛ فلولا هذا الإعلان لتعددت الدلالات التأويلية، وكلما اتسعت مساحة الغموض اتسع التأويل وتعدد، والعكس صحيح ففي حالة توفر العبارات اللغوية تتوفر بالضرورة مساحة التشفير العلامي ومن ثم تتحدد المدلولات في إطار المتاح من الدوال.

والمتاح من هذه الدوال في البنية الموازية يضعنا في مواجهة صريحة مع مصدر التوليد العلامي للنص الحاضر وهو بيت شعر للمتنبي يفتتح بدال (زودينا)، لتضيق مساحة التأويل منحسرة في حدود ذلك البيت وفي حدود الدال (زودينا) اللذين يمارسان اشتغالهما التوليدي بالنسبة لعملية التشفير المناطة بالنص الحاضر.

لكنّ اللافت هو أن النص الحاضر، رغم تقويسه لبيت المتنبي إعلانا عن حالة الاسترفاد -حسب المصطلح التراثي-، يدمج ذلك البيت في صميم البناء النصي باعتباره جزءا منه؛ انسجاما مع التصور التجسيدي لعملية التذييل حيث يتصل الذيل بجسده التراثي، ويصبح ذلك الوافد التراثي فاعلا علاميا عن طريق الاندماج اللغوي وما فوق اللغوي

(الوجداني والفكري).

تتم عملية التوليد عبر استزراع ذلك البيت التراثي للمتنبي في صميم البناء البيتي مسبوقا بالإشهار العلامي في بنية العنوان والتنبيه. وهذا الاستزراع ليس لاحقا وإنما هو استزراع مصاحب للبناء فالنص يتولد عنه في حين يهيئه للتوائم مع بنيته.

يأخذ النص الحاضر من نص المتنبي بيتا واحدا دالا في صياغته، بمعنى أن له دلالة في الصياغة الكلية للنص الحاضر، مع أن بإمكانه أن يأخذ أكثر منه لانسجام ذلك الأخذ مع مطلبه في التوليد، لكنه يكتفي ببيت واحد. ولنا أن نعود إلى أبيات قليلة للمتنبي بعد هذا البيت حتى يكون ما نرمي إليه واضحاً:

زودينا من حسن وجهك مادا	م فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نصلك في هذه الدنيا	فإن المقام فيها قليل
من رآها بعينها شاقه القطا	ن فيها كما تشوق الحمول
إن تريني أدمت بعد بياض	فحميد من القناة الذبول[1]

وإذا نظرنا من زاوية حركة الضمائر -وسنزيد هذا الأمر تفصيلا فيما يلي- داخل النص فإن البيت الثاني بعد البيت المأخوذ كان الأولى بالأخذ أيضا فهو قائم مثل سابقه على ضميري المخاطبة (أنتِ) والمتكلمين (نحن) والمقصود به المتكلم المذكر المفرد في النص، وما يتلوه من حركة الضمائر في الأبيات اللاحقة لا يتناسب مع الضميرين السابقين، ففي تلك الأبيات تسود حركة الضمائر الغائبة إلى جانب المتكلم المذكر والمخاطبة، وهو مالا يتفق في صورته اللغوية مع البناء التوالدي للنص الحاضر في بداية حركته التوالدية. والبيتان اللاحقان يوضحان ذلك كل الوضوح.

لكن النص عدل عن أخذ البيت الثاني واكتفى بأخذ البيت الأول وحسب، وهذا عائد، من وجهة نظرنا، إلى طبيعة الاستزراع للبنية الرحمية المولدة التي تكتفي باستزراع

(1) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي(ج3)، ص149وص150.

الفسيلة اللغوية الأساسية التي من شأنها أن تكون فاعلة في عملية التوليد والتناسخ المشابه دون حاجة إلى الزوائد. فالبنية اللغوية لذلك البيت هي التي ستسود في النص المولَّد دون حاجة إلى استزراع البيت الثاني. كما أن ذلك من لوازم القلق الإبداعي فالشاعر التالي القلق يكتفي بالإلماح إلى السابق دون الحاجة إلى الإطناب والتمديد في الأخذ.

وإن ظهرت بعض مكونات النص التراثي في النص الحاضر (من غير البيت المسترزع) فإن ذلك مما ترسب في لا وعي الكتابة بصورة افتراضية سابقة ليظهر في شكل تناصات طبيعية تنبئ عن حالة كبت متعمد. كما سيتضح وشيكاً.

يقوم هذا التوليد أو بعبارة ريفاتير التمطيط على التراسل بين البنيات المولدة والبنيات المتولدة على مستويات مختلفة، يقول ريفاتير: "وفي معظم الأحوال، يستتبع التمطيط أكثر من التكرار- فهناك أيضاً تغيرات في الطبيعة النحوية لمكونات جملة النموذج: فالضمائر تتحول إلى أسماء، مثلاً، والأسماء إلى عبارات، والصفات إلى جمل صغرى متعلقة، وهلم جراً. ويمكن كل عبارة تُنْتَج هكذا أن تولِّد هي أيضاً عبارة أخرى بالإضافة أو التضمين. أما فعل النموذج، فيحوَّل إلى درجة أن الحالة أو السيرورة التي يصفها يمكن تصويرها في شكل تهويلي أو تحريكي على الأقل؛ أو يكرر الفعل، بتهويل أو دون تهويل، فيولِّد كل تكرار مقطوعة تمطيط جديدة كاملة. وفي مثل هذه الأحوال، كما في حالة التوسيع التكراري تزداد مكونات مقطوعة التمطيط طولاً وتعقيداً، في اتجاه قمة مذهلة. وهذه الحالة الأخيرة تجعل القارئ يرى بوضوح أن المقطوعة كلها تشكل وحدة نصية، وهذا الإحساس يؤكده أيضاً الإدراك الاسترجاعي للدلالة".(1)

وما يستخلص من هذا التحديد للعملية التوليدية، هو أنها تقوم على استنساخ نموذج معين لتتناسل مكوناته في هيئتها المتجسدة نصا. ويستخلص كذلك أن هذه العملية يمكن أن تشهد تطورا لتكون كل هيئة نصية مولدة من نموذج سابق قابلة، هي الأخرى، للتوليد في اتجاه أكثر تعقيدا وتركيبا بحيث يصبح النص، الذي شهد حالة التوليد والتناسل، وحدة نصية

---

(1) ميكائيل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، ص79، وص80.

واحدة، وتؤكد ذلك وحدة الدلالة المدركة من قبل القارئ.

يتم هذا التوليد عن طريق تمطيط المكونات النحوية للنص بحيث تؤدي إلى حالة من الانبناء والتعقيد المتطور الذي يؤدي في نهايته إلى خلق النموذج المولد وسبك دلالته من واقع ذلك البناء المكتمل لا المجزأ.

ويشير ريفاتير، في موضع آخر من كتابه، إلى النقطة الأخيرة -نقطة الاكتمال والجزئية- وعلاقتهما بالمعنى والدلالة حيث يربط الجزيئة بالمعنى والاكتمال بالدلالة، يقول ريفاتير: " السمة المميزة للقصيدة وحدتها؛ وهي وحدة شكلية ودلالية في آن واحد. ومن ثم فكل مكوِّن في القصيدة يشير إلى ذلك 'الشيء الآخر' الذي تدل عليه، سيكون ثابتا، وسيكون، بما هو كذلك، قابلا لأن يُميَّز تماما من المحاكاة. هذه الوحدة الشكلية والدلالية التي تحتوي قرائن اللامباشرة كلها، أسميها الدلالة. وأحتفظ بمصطلح المعنى للخبر الذي ينقله النص على مستوى المحاكاة. فالنص، من وجهة نظر المعنى، سلسلة من وحدات الخبر المتتابعة. وهو، من وجهة نظر الدلالة، وحدة دلالية واحدة".[1]

فتحقق هذه الوحدة الدلالية الخاصة بالنص والمقترنة بطبيعته اللامباشرة (عدم محاكاته للواقع) متأت في نظر ريفاتير من النظرة التي تستوعب النص (القصيدة) كاملا. أما التجزئة إلى وحدات فتنتج المعنى المطابق في جزئيته للواقع الخارجي بالنسبة للنص، وتلك هي سمة المحاكاة كما يسميها ريفاتير. وبالنظر إلى خاصية التوليد للنص يتضح أن الدلالة لا تتحقق إلا بالاكتمال في العملية التوليدية دون اجتزأ يحقق المعنى ولا يحقق الدلالة.

وفي ضوء هذه المعطيات النظرية يمكن أن ننظر إلى النص، محل التحليل، لنكشف عن الجوانب التوليدية التي انطوت عليها بنيته الحاضرة في علاقتها بنصها التراثي الغائب.

ويتأتى النظر، في واحد من مداخله، من خلال تتبع حركة الضمائر في النص، وحركتها، كما ألمحنا سابقا، والتي تفتتح -منذ العنوان- بضميري المخاطبة الغائبة والمتكلمين، هما يرسمان، من خلال حركتهما، الممارسة الدالة في النص.

---

(1) ميكائيل ريفاتير، دلائليات الشعر، ص9.

فبعد عبارة (زودينا) في العنوان وفي مفتتح البيت الأول المستزرع، تبدأ حركة التوليد للضميرين في البيت الثاني في عبارة (انفحينا) وفي البيت الثالث في عبارة (امنحينا)، لتنطوي البنية الصرفية من خلال هذا التناسخ على بعد موسيقي ينسجم مع الخصيصة الشعرية القائمة على التناسب في الأصوات والمتحققة من خلال سمة التوازي بين العبارات الثلاث (زودينا/انفحينا/امنحينا) وتكرارها.

لكن ما يثير النظر أكثر من ذلك، على المستوى الدلالي العميق، هو الترسيخ أو التثبيت لفاعلية هذه الضمائر في الحركة الدلالية للنص فالنص يسير في جدلية بين المحب/المتكلم في النص والذي يأخذ صيغة الجمع تعظيما للمحبوب الفرد الذي يحب من قبل ذات محتشدة في صورة مجموع، والمحبوبة / موضوع التكلم في النص التي تسيطر على المشهد الوصفي في النص كله.

وما إن نبارح النظر في هذه الجدلية بين الضميرين في النص حتى نجد أنفسنا بمواجهة الصفات المسندة إلى المحبوبة التي انبثقت عن النواة الأساسية التي اكتنزها النص التراثي للمتنبي عند قوله (من حسن وجهك) ليسند حسن الوجه إلى المحبوبة عن طريق الإضافة المتضمنة في بنيتها التركيبية لضمير المخاطبة (الكاف). ولينتقل بعد ذلك إلى الكلام عن تلك الصفة في صورة الاسم المنطوي على ضمير الغائب (هو) (مادام فحسن الوجوه حال تحول) أي: مادام (هو). ويمكن توضيح ذلك من خلال الخطاطة البسيطة الآتية:

حسن وجهك ————> هو (ما دام فحسن الوجوه حال تحول)

وهذه البنية تلقى امتدادها التوليدي في النص الحاضر لتطرد البنى الفرعية في نفس المساق في صورة توازي يتعدد فيه النمط عبر التكرار، ويمتد إلى نهاية النص فيما عدا البيت الأخير الذي يأخذ وظيفة الاقتضاب الذي يمنع تمدد البنية على النحو الذي وصفه ريفاتير (أي الوقوف عند ما اسماه بالقمة المذهلة – قمة إدهاش القارئ حسب المصطلح البنيوي) ويمكن بيان ذلك من خلال الخطاطة المركبة الآتية:

زهرك ————> هو (فوشيك يسري إليه الذبول)

سلسبيلك ————> هو (فسيأتي يوم ولا سلسبيل)

الشباب (المسند إلى المحبوبة) ——————> هو (فهو كالفجر عمره لا يطول)

الحسن (المسند إلى المحبوبة) ——————> هو (وما بل من نداه غليل)

المورد العذب (المسند إلى المحبوبة) ——————> هو (وما إليــه سبيل)

ربيعك ——————————————> هو (ولا شم شذاه، ولا جناه خليل)

وجهك ——————————————> هو (وفي وجهك الصباح الجميل)

والملاحظ أن هذه الوحدات المتتالية (حتى نقتفي المقترح النظري لريفاتير) تحمل المعنى في تفرقها لكنها لا تحمل الدلالة الكلية للنص إلا في اجتماعها باعتبار أن النموذج التجريدي المنبثق عن التلمس الحسي للبنية الرحمية في بيت المتنبي لا يشبع إلا بالتوالي المنسجم مع بنائها ثم بالتضافر في وحدة دلالية متآزرة.

وحركة الضمير، في غضون ذلك، تتمدد متجاوزة للنموذج المنضبط نحو تنويع آخر يتناسب مع مصطلح التمطيط عند ريفاتير؛ إذ أن الضمير يمطط حتى تتغير صورته لأغراض أسلوبية دلالية؛ يتحول المتكلم عبر تقنية الالتفات إلى غائب، ليس ضميرا وإنما اسم، (ويموت الصادي)، (لا شم شذاه، ولا جناه خليل)، (أيضل الحيران).لكن البنية، رغم ذلك، تظل هي هي من حيث كونها وحدة دلالية واحدة.

هذا التوالد مصدره البيت المستزرع، غير أن هنالك توالدا مصدره التأثير الذي لا يزال يحمله ذلك البيت من مصدره التراثي وهو نص المتنبي في كليته ولا سيما البيت الثالث (بالنسبة لترتيب البيت المستزرع (اللاحق للبيت المستزرع والذي يسود فيه ضمير المتكلم المفرد (أنا)):

إن تريني أدمت بعد بياض   فحميد من القناة الذبول

فهذا البيت يؤثر في البناء الأسلوبي (بالنسبة للضمير) في البيت الأخير للنص الحاضر حيث يتمطط ضمير المتكلمين في (زودينا، انفحينا، امنحينا) ليتحول إلى ضمير المفرد المتكلم (أنا):

أنا أحنا عليك أن تقتليني   فدمي في غد عليك ثقيل

وهو تمطيط يعتمد على الصورة المترسبة في لا وعي الكتابة لبيت المتنبي السالف الذكر

الذي تمطط في أصله عن ضمير الجماعة المتكلمين واشتبك في علاقة جدلية مع ضمير المؤنثة المخاطبة، مما يدل على تمطط الضمير الأول الخاص بالتكلم طالما أنه يحتفظ بنفس العلاقة مع ضمير المخاطبة، فهو هو؛ المفرد هو الضمير المجموع إلا أنه قد جيء به عن طريق التوسع في الاستخدام الأدائي للغة لينسجم مع ضرورات دلالية عامة وموسيقية تختص بالشعر في هذا السياق.

من جانب مناظر في الطرح النظري ومختلف من حيث المعالجة الجزئية، تتمطط العبارات في النص الحاضر عن طريق خاصية التوليد فعبارة (حسن وجهك) في صدر البيت التراثي تتمطط إلى (زهرك الغض)، (سلسبيلك)، (فرصة الشباب)، (الحسن في النبع)، (المورد العذب)، (ربيعك)، (وجهك). وهي دوال تنزع إلى نفس المورد الدلالي في البنية الرحمية المستزرعة في النص الحاضر، حيث تحيل على الصفة المتعلقة بجمال المحبوبة المخاطبة.

وعلى نفس الوتيرة تأتي الصيغة الجوابية في شطر البيت التراثي ومفتتح بعض الأبيات التابعة في دلالتها لما سبقها (فحسن الوجوه حال تحول) لتتمطط إلى (فوشيك يسري إليه الذبول)، (فسيأتي يوم ولا سلسبيل)، (فهو كالفجر عمره لا يطول)، (فحرام... وما بل من نداه غليل)، (ويموت الصادي... وما إليه سبيل)، (وحرام...لا شم شذاه، ولا جناه خليل)، (أيضل... وفي وجهك الصباح الجميل)، (فدمي في غد عليك حرام). ويظهر ما في هذا التمطيط التوليدي من تنويع في البناء بين الفعلي والاسمي، وبين استخدام بعض الأدوات في مواضع وعدم استخدامها في مواضع أخرى، وبين تطويل الجملة عبر تكثير العبارات الفرعية وتقصيرها.

كل هذا من حيث رصد عملية التوليد عبر التتبع للظهورات اللغوية المولّدة داخل النص، ويبقى أن نشير إلى أن النص الحديث قد تخير تراثه بناء على مسلماته الإبداعية المسبقة، فاختياره لهذا البيت بالتحديد يدل على حالة انجذاب رومانسي نحو الثيمة الأساسية له وهي (المرأة) التي شغلت مساحة واسعة من الشعر الرومانسي العربي.

والتناول الجاذب في هذا البيت تناول رومانسي يعتمد على وضع جمال المرأة غاية نبيلة في ذاتها لا ينبغي التفريط في الوصول إليها، لكن الوصول ممتنع، من هنا يأخذ ذلك الجمال بعدا

مثاليا متعاليا يعز معه الوصال، فيلجأ النص إلى الطلب القائم على المحاجة العقلية عبر إبراز الدليل في جملته الجوابية، الأمر الذي توالد في النص الحاضر، كما أوضحنا.

لكن النص الحاضر الذي احتمل بقلق التجديد والتجاوز لدى الشاعر الرومانسي الحديث راح يطور وينوع في البنية لتكتسب طابعها الرومانسي فجملة (زودينا من حسن وجهك) جملة وصفية لجسد المرأة لكن ما يتولد عن هذه الصورة الجسدية للمرأة صورة مماثلة في المنظور الرومانسي هي صورة الطبيعة حيث أصبحت السمات الدلالية للطبيعة منسوبة إلى المرأة: (الزهر، العطر، السلسبيل، الفجر، النبع، المورد العذب، ربيع، شذا، جنى، الصباح).

وبهذا تغدو المرأة في الوعي الرومانسي المتجسد عبر الكتابة متوحدة مع الأم الأولى (الطبيعة) الحاضنة للشجن الإنساني. وهذا السجل الأسلوبي في وصف المرأة يختلف عن ذلك المألوف في الشعر العربي القديم، ومن هنا يحقق النص مطمحه التجديدي والتجاوزي.

ومن طرف آخر، بدا الخوف من ذهاب الجمال من وجه المرأة الذي تجلى في النص التراثي ملبيا لحاجة عاطفية لدى الشاعر الرومانسي (باعتبار الموت موضوعا شايعا في الشعر الرومانسي) تتناسب وخوفه الدائم من الموت والفناء الذي يشهده واقعا معاينا في مظاهر الحياة المختلفة، في حين أنه يعيش حالة وجدانية مثالية تحاول التعالي على الواقع لكنها تصدم بتحققاته التي تأتي عكس رغباته الرومانسية وتعاليه المثالي.

ومن زاوية أخرى تبدو الأنا في داخل النص الممتد عن البنية التراثية المولدة متصفا بصفات رومانسية سمتها الأساسية الحرمان فالأنا: (غليل، صادي، هايم، حيران، مهدد بالموت). وتلك الصفات تجلت نواتها في النص القديم في الطلب بالتزويد بالحسن وبالوصال، والطلب دليل حرمان بالضرورة.

وما يلفت النظر عند هذه النقطة من التحليل هو نوع التناص الذي يكتنف البيت الأخير من النص ذي الوظيفة الاقتضابية والذي يختم النص بالطابع التراثي الخاص من حيث استخدامه للصورة الغزلية الأثيرة، صورة المحب المقتول والحبيبة القاتلة، والتي تتنوع من خلال وصف مشهدي يجعل دم المحب المسفوح ظاهرا في وجنتي المحبوبة أو في يديها، ومن ثم مطالبة المحب المقتول بعدم أخذ ثأره من المحبوبة إذ هو مشترك في الجناية لحبه لها، وغير ذلك



من التنويع التفصيلي المتفق في مشهديته العامة في التراث العربي. واللافت هو ذلك الابتعاث لصورة مأساوية من الحرمان الذي يلاقيه المحب في حبه دون أن يجني ثمار حبه؛ حيث اتصل بها النص الرومانسي لتحقيق حاجة جمالية وجدانية يستشعرها الفرد الرومانسي في علاقته بالآخر (المرأة) الفاعل الخارجي في الممارسة الدالة في النص الرومانسي، ولأن النص الرومانسي يحفل بالشكوى والبكاء من الفراق والهجر ومن الفعل السلبي للزمان بالنسبة للعلاقات والأجساد والأرواح، فقد لقي في هذه الصورة ما ينسجم مع توجهاته الموضوعاتية. فالمرأة تحمل العبء الثقيل في سفك دمه وهو يشفق عليها لحبه إياها من ذلك الحمل الثقيل عند الحساب، وهو طلب من الضعيف المتظلم الباكي الشاكي.

بهذه الصورة يكون النص الرومانسي قد اكتمل في دلالته من خلال خاصية التوالد التي انطوى عليها وتطور من خلالها إلى أن اكتمل، فقد طور البنية الرحمية التي يضع قاعدتها ريفاتير على النحو الآتي: " يحوِّل التمطيط مكونات الجملة الرحمية إلى أشكال أكثر تعقيداً". [1] بيد أن ما يميز هذا النص هو اعتماده على جملة رحمية مكونة من بيت شعري (وليس أي جملة) مما يربط النص بجنسه الأدبي الجامع (الشعر)، ومما يجعل هذا النص – رغم عدم اعتماده على المعارضة التي هي من خصائص الإحياء لا الرومانسية – متصلا بالشرائط الموسيقية للنص القديم رغم تجديده الموضوعي (التوحيد بين سمات المرأة والطبيعة) والأسلوبي على مستوى الإفراد والتركيب. فالبحر الشعري بالضرورة متصل بسلفه التراثي وكذلك القافية.

ثم إن في اختيار النص لبيت شعري لعلم من أعلام الشعر العربي القديم وهو (المتنبي) ما يدل على قصدية الاختيار المتمثل في شخصية المتنبي الملهمة لكثير من الشعراء العرب المحدثين منذ المنعطف الإحيائي حيث كان بعض الشعراء مغرمين بالمتنبي بوصفه ممثلا للأنا القومية العربية التي عانت في تلك الفترة من محاولات الطمس عن طريق الاستعمار العسكري والاستلاب الثقافي، ولقد كان بعض الشعراء الإحيائيين مولعين بمعارضته وبتقليد طرائقه في

(1) ميكائيل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، ص76.

السبك الشعري الرصين، حتى أن بعض النقاد يلحقون أسلوب شاعر إحيائي كشوقي بأسلوب المتنبي ويجدون بينهما ضربا من التعادل.[1] ولقد تأثر به شعراء الرومانسية العرب فكانت بعض النصوص التي تتكلم عن شخصيته وتحيل على شعره كقصيدة عمر أبي ريشة والأخطل الصغير[2]، واختيار النص، محل التحليل، يصب في نفس المسار.

ولعل في هذا الأختيار لنص المتنبي ما ينبيء عن إستراتيجية نصية يتبناها النص الرومانسي تتلخص فيما يسميه الدكتور خليل الموسى باستراتيجية (النص التوليدي الفحل)[3] ؛ فالنص الرومانسي الذي يعاني من أزمة هوية يبحث عن نموذجه المولِّد الذي يتبوأ مكانةً مرموقةً في مركز الخطاب الشعري العربي لينتج من واقعه النصي نسيجا نصيا حاملا لرؤية مختلفة هي الرؤية الرومانسية.

ولعل في ذلك -أيضاً- ما يفسر ولع شعراء الحداثة فيما بعد بشعر المتنبي، فهم قد عانوا أزمة الهوية بصورة أكبر . ونحن نرجيء الكلام المفصل عن ذلك حتى نعالجه في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

---

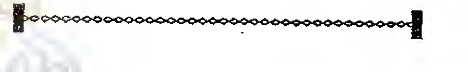
(1) د. نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث: دراسة نقدية، ص40.

(2) تنظر القصيدتان مع التعليق النقدي في:

- ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، ط1، 1999م، ص18- ص24.

- د.خالد الكركي، الصائح المحكي: صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 1999م، ص78-ص82، وكذا الصفحات 318-322.

(3) د. خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق - سوريا ط1،2008م، ص328



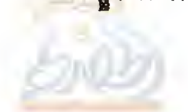



ثالثاً: الغياب بين النص الأثر والنص الصدى:

(3- 1) المركز والمحيط:

في هذا النموذج من التحليل سنقترح أن تكون مقاربتنا للنص الغائب من زاوية ثنائية النص (الأثر) والنص (الصدى) التي وضعها الناقد محمد بنيس لتناسب الطبيعة الجغرافية للوطن العربي من ناحية التأثير الثقافي (وقد سبق أن تحدثنا عن هذا النموذج النظري لبنيس في تمهيد هذه الدراسة)، وهي ليست ثنائية بالمعنى التضادي للكلمة ولكن بالمعنى التآزري من حيث تآزر عنصرين في بنية واحدة. فالنص الأثر هو ما أنتج في إطار المركز العربي والنص الصدى ما أنتج في إطار المحيط العربي، وبين المركز والمحيط تنشأ علاقة من التأثير والتأثر التي تتجاوز النقل إلى التفاعل الخلّاق ذي القيمة المضافة. وإذا كان بنيس قد اقترح أن تكون بلدان مصر والشام والعراق مركزا لا نتاج النص الشعري الأثر في الوطن العربي في إطار الشعر الحديث وأن تكون بلاد المغرب محيطا متفاعلا مع المركز، وأردف ذلك بتطبيقات على بعض النصوص التي شكلت أصداء في (المغرب العربي) لمثيلاتها في المركز وذلك في إطار بحثه عن بنيات الشعر العربي الحديث وإبدالتها ابتداء بالإحياء ومرورا بالرومانسية وانتهاء بالحداثة (الشعر المعاصر) - إذا كان ذلك ما فعله بنيس، فإننا سننظر إلى المركز طبقا لمقترح بنيس، لكننا سننظر إلى المحيط في إطار الجزيرة العربية ولاسيما اليمن، آخذين في الحسبان خصوصية التجربة الرومانسية (الوافدة من الخارج الغربي أصلا) في مجتمع تقليدي كالمجتمع اليمني المحافظ على عادات وتقاليد نابعة من التراث العربي الإسلامي. ولا شك في أن التجربة الرومانسية ستكون ذات خصوصية في إطار تفاعلها مع هذا المحيط السيسيولوجي الذي يحتضن تجربة مفارقة لبعض تقاليده الراسخة كالحديث عن بعض الموضوعات المسكوت عنها والمعالجة الجديدة لها، كما سيتضح من خلال النموذج المحلل.

و ما يلفت الانتباه هنا هو أن الجزيرة العربية كانت مركز الشعر العربي وبقية الوطن العربي كان محيطا يتلقى عنه النصوص ويعيد إنتاجها وفقا لمقتضياته الاجتماعية، لكن منذ الانتقالة الإحيائية تغيرت الحال حيث باتت مصر والعراق والشام مركزا لإنتاج النصوص الإحيائية لتوافر عدد من الشعراء الكبار فيها كالبارودي وشوقي وحافظ والزهاوي والرصافي وبدوي الجبل وغيرهم، وباتت الجزيرة العربية محيطا لإعادة إنتاج النص الإحيائي





حسب مقتضى المقام المصاحب للنص. وأضرب مثالا واحدا دالا على المجموع، فنحن نجد للشاعر اليمني محمد سعيد جرادة (ويعد في تجربته العامة رومانسيا لكن له نصوص كلاسيكية جديدة) نصا شعريا يرثي فيه الشاعر اليمني محمد محمود الزبيري، وهو في نصه ذاك يعيد إنتاج نص شوقي في رثاء حافظ إبراهيم[1]، مستوحيا تجربة الصداقة بين شاعرين علمين في مصر ليسقطها على تجربته مع الزبيري، ويمتد هذا الاستيحاء والإسقاط من المقام الخارجي إلى المقال الداخلي للنص، فنجد كثيرا من العلامات المرتحلة من نص شوقي إلى نص جرادة في مستوى الإفراد والتركيب ومستوى الموسيقى ومستوى الفكرة (الغرض)، مما يجعل هذا النص مرتهنا لتجربة النص الأثر مقاما خارجيا وأسلوبا داخليا. وإذا كان مثل هذا الموقف يوصف بالتبعية للأقوى، فإنه يعبر في بعض جوانبه عن مدى التماسك والانسجام بين أجزاء الوطن العربي، ولا شك في أن اللغة ببعدها الثقافي الفوقي هي مصدر ذلك التماسك والانسجام.

و استمر ذلك التأثير مع الرومانسية والحداثة ليترسخ المركز والمحيط في الإطار الدائري الذي ابتدأت به الإحيائية. ونحن هنا سنحاول أن نسقط هذا النموذج النظري على النص الرومانسي حتى نكتشف فيه العلاقة الغيابية بين نصين عربيين لنحاول، من ثم، إجراء شيئا من البحث الاركولوجي عن المغيبات النصية في النص الرومانسي العربي.

---

(1) مفتتح نص شوقي:

قد كنت أوثر أن تقول رثائي   يا منصف الموتى من الأحياء

- ينظر: أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص18.

ومفتتح نص جرادة:

كفكفت يوم رزئت دمع إبائي   وذهلت من هلع ومن برحاء

- ينظر: محمد سعيد جرادة، الأعمال الكاملة (ديوان مشاعل الدرب)، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء- اليمن، ط1، 1425هـ 2004م، ص16.



(3- 2) النص الرومانسي الأثر:

أثرت نصوص المركز العربي في المحيط من حيث الصياغة والموضوع، ولاسيما في فترة الرومانسية فما تلاها، وفي هذا الصدد نجد تأثير كبار شعراء الرمانسية وخصوصا في مصر على شعراء الجزيرة العربية. فلقد بدأ شعراء الجزيرة العربية بتلقي الرومانسية في الفترة التي ازدهرت فيها في كل من مصر والمهجر الأمريكي وهي الفترة الممتدة من الثلاثينيات حتى الخمسينيات، فكان ممن تلقوا الرومانسية محمد لقمان ومحمد عبده غانم ولطفي جعفر أمان و أحمد محمد الشامي ومحمد جرادة و أدريس حنبلة وعبدالرحمن قاضي ومن عاصرهم وتلاهم من اليمنيين، ومحمد حسن عواد من الحجاز، وإبراهيم العريض من البحرين، وغيرهم. ولقد تأثر هؤلاء الشعراء، في جملتهم، بالتيارات الرومانسية التي كان لها حضور في المركز العربي (الديوان وابولو) وفي المهجر الأمريكي (الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية). وأكثر من ذلك يرى الدكتور عبدالرحمن العمراني أن هذا المد الرومانسي لم يقتصر على الشعراء الشباب حتى طال الشعراء التقليديين(الإحيائيين) في اليمن، يقول مؤرخا للظاهرة " ومنذ أواخر النصف الأول من هذا القرن وبعد ظهور الرومانسية في مصر والمهجر ولبنان ظهر عند بعض الشعراء اليمنين الشبان حينئذ إعجاب بشعرها الذي كان له أثر على شعراء الرومانسية في اليمن بل وعلى بعض شعراء الغزل التقليدي المعاصرين الذين نظموا في الغزل قصائد ذات طابع رومانسي "(1). وهذا يعني فيما يعنيه أنّ قطيعةً مدرسيّةً لم تحدث،و إنما ساد التداخل نتيجة الصحوة على وافد جديد جدير بالتبني، إذ ينبيء بتغير في الحساسية الشعرية . ولشيء من هذا القبيل نجد تداخلا في بعض دواوين هولاء الشعراء وغيرهم بين الحساسيتين التقليدية والرومانسية.

وقد كانت نصوصهم بدءا بالنص الموازي بمثابة الدلائل على ذلك التأثر حيث أخذوا يعنون دواوينهم بعنوانات رومانسية الطابع كـ(الوتر المغمور) للقمان و(الشاطيء المسحور)

---

(1) عبدالرحمن محمد العمراني، شعر الغزل التقليدي في اليمن في القرن العشرين : دراسة في المضمون والشكل،مطبعة الأمانة، القاهرة – مصر، ط1، 1985، ص18.

لعبده غانم، و(بقايا نغم) لأمان، و(بقايا قلب) لعبدالرحمن قاضي، و (الأفق الملتهب) لحنبلة وغير ذلك، مما ينبيء بتحول حقيقي في البنية النصية، فالدواوين الإحيائية لم تكن تعنون إلا بنسبة الديوان إلى صاحبه.

ومن هذه الزاوية سننظر في تأثير نص رومانسي أثر في نص صدى يعالج كل منهما واحدا من الموضوعات التي شغلت الرومانسيين في المستوى العالمي، أما النص الأثر فهو (دمعة بغي) للشاعر المصري محمود حسن إسماعيل والنص الصدى هو (صفية الصنعانية) للشاعر اليمني لطفي جعفر أمان، وأما الموضوع فهو المرأة التي تسقط في الرذيلة بسبب الظلم الاجتماعي. وهذا الموضوع من الموضوعات المهمة التي عالجتها النصوص الرومانسية شعرا ونثرا، وذلك أن المدرسة الرومانسية قد أعطت أهمية بالغة لبعض الموضوعات التي تمس الجانب (الفردي) للإنسان لما يمثله هذا الجانب عندهم من ارتباط بالحرية التي تنسحق في دائرة المجموع حيث تتحول تلك الحرية الفطرية (التي ينبغي أن تعود من جديد إلى الإنسان المتمدين لأنه افتقدها) إلى نوع من الجبرية الجماعية فلا يستطيع الإنسان أن يحدد مصيره الفردي وسط المجموع.

ومن هنا كانت معالجتهم لنموذج (الشاعر) فنجد مسرحية (الشاعر) للشاعر والكاتب المسرحي الفرنسي إدمون روستان (1868-1918) التي أعاد صياغتها بالعربية مصطفى المنفلوطي وغيرها من النصوص الأوربية حول هذا النموذج، ونجد قصيدة (الله والشاعر) لعلي محمود طه، ليتمدد نموذج الشاعر في نصوص شعراء كثر. ليس هذا مقام إحصائهم.

وكذلك كانت معالجتهم لنموذج الشيطان حيث تجلى هذا النموذج الديني في أشعار الرومانسيين الإنجليز أمثال ملتون وبليك وهو عندهم نموذج لمن طرد من الخير فدفعه اليأس إلى ارتكاب الشر. وقد ارتحل هذا النموذج من الأدب الإنجليزي وغيره إلى الأدب الرومانسي العربي كما هي الحال عند العقاد.[1]

---

(1) ينظر: د. محمد غنيمي، هلال الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة (القاهرة) - مصر،

وكانت معالجتهم لـ"نموذج الشخص الآثم في سلوكه، حين يخلص في حبه، فيكون حبه بمثابة التكفير عن سيئاته السالفه، إذ يصبح ذلك الحب سبيلا لاظهار الفضائل التي طغت عليها شرور المجتمع ونظمه الظالمة"[1]، ويريد الرومانسيون بذلك " إعذار الفرد فيما يرتكب من آثام، إذا دفعته شرور مجتمعه إلى ارتكابها".[2] ولقد تناول عدد من الشعراء والكتاب الأوربيين من الرومانسيين[3] نموذج البغي المدفوعة إلى ممارسة الرذيلة من قبل مجتمع لا يرحم، فكانت صورة هذا النموذج متقاربة لديهم في الجملة. وقد تجلت بتلك الصورة عند فيكتور هوجو في مسرحيته الرومانسية (ماريون دي لورم)، وعند الاسكندر دوما الابن في قصته (غادة الكاميليا)، وعند الشاعر دي موسيه في قصيدته (رولا).

وقد ارتحل هذا النموذج إلى نصوص من الشعر العربي الرومانسي والرواية ذات الطابع الرومانسي[4]، لينزرع في الرؤيا الرومانسية العربية منذ خليل مطران،لنجده–مثلا– لدى صالح جودة في قصيدة (الهيكل المستباح)، ولدى محمود حسن اسماعيل في (دمعة بغي)[5] السابق ذكرها، وكذلك نزار قباني في قصيدته (بغي).[6] ونجده –مثلاً– في بعض روايات

د.ط، د.ت، الصفحات303، 304، 305.

(1) د. محمد غنيمي، هلال الأدب المقارن، ص295.

(2) نفسه

(3) ينظر حول هؤلاء الشعراء والكتاب الأوروبيين: المرجع السابق نفسه .

(4) حول صورة (البغي الفاضلة) في الشعر العربي الرومانسي – بوصفه صدى لنظيره الغربي الذي يبحث عن الجمال في مواطن جديدة تختلف عن تلك المواطن الكلاسيكية –ينظر الفصل الرابع (جماليات القبح في الشعرية) من كتاب :

– د. خليل الموسى، جماليات الشعرية،الصفحات 198–214.

(5) د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص296.

(6) تنظر القصيدة في: نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان قالت لي السمراء)، منشورات نزار قباني، بيروت– لبنان ج1،،ط10، 1980م، ص80.

نجيب محفوظ وغيره من الروائيين العرب.

وبهذا يتضح أن الجامع بين هذه النماذج الأدبية عند الرومانسيين هو اشتراكها في التعبير عن الحرية الفردية، فالشاعر هو المعبر عن الروح الفردية وهو الملهم لمعاني الحرية، والشيطان هو النموذج البارز للتحدي والتصريح بالتمرد كما هو شأن الروح الرومانسية، كما أن البغي هي ضحية للمجموع الذي يسحق الفرد فهي رمز للروح الفردية المسلوبة، ولهذا كان هذا النموذج موضوعا للرومانسية الشعرية الحالمة بالتحرر والانعتاق.

و يتضح أيضا –استخلاصا من هجرة هذه النماذج– أن النص الأثر في الثقافة العربية الحديثة كان صدى للآخر الأوروبي باعتباره المشغل النصي للرومانسية العربية رؤية محددة ونصوصا غير محددة النهاية باعتبارها أداءات لا متناهية.

(3- 3) من النص الأثر إلى النص الصدى:

سنعالج نصاً في المحيط العربي كان صدى لنص أثر في المركز العربي، من حيث العلاقة الغيابية بين النصين، ولا جدال في أن أثر ذلك الغياب سيتجلى في النص الصدى الذي اتخذ من النص الأثر مرجعا افتراضيا له يقتبس منه أنساقه العلامية التي تنتظم بداخلها الرؤية المتحكمة في إنتاج النص وفي امتداد الممارسة الدالة على شاكلة أسلوبية ودلالية معينة.

ونص لطفي أمان (صفية الصنعانية)[1] انبنى على الطريقة الحرة في الصياغة الموسيقية، لكنه اكتنز الرؤية الرومانسية الوافدة من نصوص أخرى أبرزها النص الأثر المفترض (دمعة بغي) لمحمود حسن إسماعيل. وليس نص لطفي أمان هو الصدى الوحيد

(في الجزيرة العربية) الذي تأثر بهذه الرؤية الرومانسية بل إننا نجد نصا آخر لمحمد سعيد جرادة يناقش نفس الموضوع وهو (وادي الخطايا)[2] حيث يعالج هذه القضية الإنسانية

---

(1) لطفي جعفر أمان، الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان الدرب الأخضر)، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء- اليمن،ط1، 2004م، ص159-162.

(2) محمد سعيد جرادة، الأعمال الكاملة (ديوان أرض الشعر)، ص105.

بروح الشاعر الذي يغلب المشاعر الصادقة على اللذة العابرة.

ونورد هنا نص لطفي أمان حتى تتم قراءته في علاقته بنصه الأثر. والنص هو:

صنعاءُ في حلتها الخضراء

تميس في انتشاء

صحا على أجفانها الفجرُ..

وانطلق العطرُ

يجوس في أعطافها الغنّاءْ

صنعاء.. مازالت على مر الدجى عذراءْ

ريّانة حسناءْ

يعشقها السحرُ

منذ انتشى بجمالها الأذواءْ

يترنّحُ الدهرُ!

صنعاءُ ما أجملها صنعاءْ!

* * *

صنعاء هذي الجنة الفيحاءْ

من عطفها انفلتتْ مع الأنداءْ

صبية هيفاءْ

غريرة غراءْ

يهفو لها العمرُ

فتوزّع النشوات من لفتاتها الرعناءْ

كأنها خمرُ..

... كانت هنا بالأمس.. في الوادي

ترمي بإنشاد

وتسرح الآمال أبعادا لأبعاد

والحب يأكل قلبها الصادي

فحبيبها "محمود" منذ زواجها ما عادْ

سنتان منذ زواجها ما عادْ

قالوا لها: في عدن الزهراءْ

يعمل في الميناء

وغدا يعود محملا بثراء

لكنه ما جاء..!

***

.. صنعاءُ.. هذي الجنّة الخضراء

قد أطلقتها في مدى الصحراء

حمامة بيضاءْ.

تقتات أحلامَ المنى البيضاءْ

في عدن الزهراءْ..

***

..." يا عم يا جمّالْ "

يا سائق الأحلام والآمالْ

لعدن الزهراء

خذني معكْ

خذني هنا حملا من الأحمالْ

لن أتعبكْ

يا عم يا جمالْ

في عدن الزهراء لي زوج حلالْ



خذني معك..

خذني معك!

***

.. كذخائر الدنيا إذا انفتحت سخيّه

عدن الغنيّه

سكبت مفاتنها المرجّبة الثريه

وهناك.. في ترف العمارات السنيّه

وقفت صفيّه

تتخطف الأضواء لفتتها الحييّه

وعلى ملامحها الطريّه

صنعاء حيّه!

***

... " يا محسنين..

لله..." من باب لبابْ

راحت تجر جمالها الوضّاء في أوج الشبابْ

وهناك في كنف " المقاهي" واصطخاب العابثينْ

الظامئين إلى الدم المبذول في شبق لعينْ

راحت تغني في افتتانْ

وتهزّ أردافا حسانْ

" أخضر.. جهيش.. مليان "

ويثيرها طرب الحياة

فتهز أردافا.. وهات

" يا قاطفين القاتْ"[1]

* * *

.. ويجوع ذئب الليل

يبحث في دمها عن سعارْ

ويقودها الإغراءُ..

يطفح بالجرائر والنضارْ

فتطيح جسماً عارياً عجنته بالآثام نار

للجائعين تمده طبقا من اللذات حار

والليل يلعقها صديداً..

كله خزي وعار!

وعند قراءتنا لهذا النص في إطار علاقته بنصه الأثر المفترض من قبل النموذج القرائي،هنا،نلاحظ أوجها من التلاحم بين النصين يمكن أن نلخصها في النقاط التالية:

- اتحاد الموضوع أو الفكرة المركزية في النص.
- ارتكاز الكتابة الشعرية على خاصية السرد التي تتداول فيها الضمائر غيابا وحضورا.
- تعدد المقاطع التي انتظم فيها السرد.
- وجود بطل واحد تراجيدي للقصة الشعرية - موضوع النص - هي البغي المدفوعة إلى الرذيلة (النموذج الأدبي الرومانسي طبقا للدراسات الأدبية المقارنة).
- اتحاد الإطار السيسيولوجي الحاضن لتجربة البطل/ النموذج.

ولنا أن نعالج العلاقة الغيابية بين النصين مستهدين بهذه المشتركات النصية التي تحيل على وجود علاقة لازمة بين النصين الرومانسيين اللذين انطلقا من تصور واحد لطبيعة الشعر بوصفه تعبيرا عن التجربة الفردية للإنسان وبوصفه مجلى للحقيقة العميقة للإنسان من حيث

---

(1) الاقتباسان الأخيران في هذا المقطع: (أغنيتان عدنيتان مشهورتان) كما هو مثبت في التعليق المصاحب للقصيدة في الديوان.



أنه حر، وفطري، وخير بطبعه.

أ- الفكرة المركزية:

ولهذا ففكرة النصين تدور حول الإنسان الذي لم ينل من الخيارات ما يستطيع به أن يحقق إنسانيته، فخياراته محدودة، ومن أقرب تلك الخيارات الانحراف الأخلاقي الذي يدفعه إليه المجتمع، فالمجتمع فاسد ومادي لذلك فهو لا يبالي إذا ما افتقد الإنسان إنسانيته الحقة في سبيل أن يحقق بعض المنفعة المادية لمجتمعه، ومن تلك المنافع اللذة الحيوانية التي لا يضبطها ضابط. وبهذا يصبح الفرد مادة استعمالية تصلح لتنفيذ بعض الرغبات بحيث يصبح الفرد مجردا من القيمة المعنوية التي تميزه عن الكائنات الأخرى كالجمادات والحيوانات. والأنثى، التي هي بطلة الدراما المأساوية في النص الرومانسي أثرا وصدى، لا تبدو في نظر المجتمع إنسانا يحب ويكره ويسالم ويعادي بقدر ما هي أداة للوصول إلى المتعة وموقع لتنفيذ الرغبة، حسب توصيف بعض الدراسات النسوية والثقافية.

لقد عالج نص محمود حسن إسماعيل هذه الفكرة مقدما نظرة مختلفة للقناعات الاجتماعية السائدة منذ العنوان فالعنوان (دمعة بغي)[1] يثير في المتلقي الشفقة على هذا النموذج الإنساني الذي يعد في نظر المجتمع (المجتمع الدافع نحو الرذيلة) نموذجا لا إنسانيا فما يراه المجتمع في هذا النوع من البشر هو الخطيئة والتجمد الشعوري، ولا يرى فيه الروح الإنسانية العميقة التي طمرتها الآثام الطارئة وحطمتها الوحشية الخارجية. من هنا كان الإسقاط الأول لمفردة (دمعة) التي تحيل على العاطفة فرحا أو حزنا، وتضاف إلى بغي ليحصل التناقض Paradox اللغوي الذي يحيل على تناقض اجتماعي -كما يذهب إلى ذلك النقاد الجدد- فمن السمات الدلالية الراسخة في العقلية الجمعية للبغي أنها مجردة من العواطف والأحاسيس وأنها مجرد كيان مصمت ينفذ رغبات غيرية بصورة ميكانيكية. لكن جدل النص الرومانسي قائم على إثارة هذا التناقض وهدمه فالمفردة المدنسة تحمل بمعان إنسانية عالية يعبر

(1) محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،(ديوان أغاني الكوخ)،الهيئة المصرية العامة للكتاب مج (1)، د.ط، 2004م، ص73.

عنها بالبكاء.

وهذا التحميل الدلالي الطارئ في النص الشعري من خارج التوافق الاجتماعي يبدو مثقلا بصور من نصوص عتيقة منها المقدس ومنها الإنساني فالديانات السماوية كالمسيحية (البروتستانتية خاصة) والإسلام عدت الإنسان خيرا بطبعه، وقد وردت نصوص في هذا السياق تمتدح توبة العصاة والمخطئين، وتنفي النقاء والطهر الكاملين عن بني البشر، وهي نصوص كثيرة -من الصعب إحصاؤها- تقطرت في النص الرومانسي النازع نحو المثالية والبراءة.

وتستمر التبرئة لتلك المرأة البغي في العتبة الثانية للنص وقد جاءت في صورة تصدير مختصر: "ريفية تسقط في المدينة".[1] وما يعرف من الأدب الرومانسي العريض أن الريف رمز البراءة والطهر وأن المدينة رمز للتشوه الخلقي لدى الإنسان الحديث. وبذلك يبدو الرابط اللغوي بين الريف والمدينة رابط سلبي (تسقط)، بالإضافة إلى أن السقوط في الغالب فعل غير اختياري؛ فأن يسقط الإنسان في طريقه وهو يمشي نحو غايته هو سقوط قسري لا إرادة له فيه بل إنه يكره ذلك ويحزن له.

ولتثبيت تلك القيمة الكامنة في قلب البغي يفتتح النص أبياته بمقطع من بيتين فيه نفثة حزن عميق يطلقها المتكلم السارد والمتمثل في البغي:

واهاً على دنياي.. ما صنعتْ بالحسن في كنف الصبا الفاني؟!

فتكت بعصمته.. ولو عدلت فتكت بقلب الآثم الجاني![2]

ويختتم النص بمقطع مكون من بيتين أيضا يثبت فيهما تلك القيمة ويلحق المسؤولية الأخلاقية بالمجتمع:

ويقال في حكم الهوى: سقطت ونَعَمْ! ولكن من خداعكم

---

(1) محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،(ديوان أغاني الكوخ) ص73.

(2) نفسه.

لولا أذى الإنسان ما حملت   إثم الهوى عذراء.. ويحكم[1]

وتشيع في النص ألفاظ دالة منسوبة إلى تلك البغي الباكية وأهمها لفظة (عذراء) والعذراء تحيل في التراث الديني على السيدة مريم أم المسيح التي حملت بعيسى عليه السلام دون أن يمسها بشر فكانت رمزا للطهر والعفة، والعذرية ترتبط بالشرف والعفة في كل الثقافات الدينية الكبرى كالهندوسية والمسيحية واليهودية والإسلامية. ولفظ بغي (من البغي وهو التجاوز للحد المسموح به) يقف في مواجهة لفظ العذرية الدال على الانضباط والوقوف عند الحدود. ومن هذا التضاد اللغوي تنتج جدلية القناعة الاجتماعية عن البغي والتصور الرومانسي القائم على رد الإنسان إلى فطرته الأولى.

ومن تلك الألفاظ الشائعة في النص (الحمائم، الكوخ) المعادلان للبراءة، و(العفاف)، و(الحجاب)، و(الفضيلة)، و(القداسة)، و(العرض) (الحياء = لفتتها الحيية). وكل هذه الدوال تقع في جانب تبرئة المرأة المدفوعة إلى الرذيلة.

ويتخذ النص الصدى معالجة قريبة للفكرة المركزية المسيطرة على النص، فالاسم العلم في العنوان والصفة اللاحقة به (صفية الصنعانية) يدلان دلالتين متفقتين: أما الدلالة الأولى فهي أن اسم صفية مأخوذ من الصفاء وهو النقاء (بالإضافة إلى إحالته إلى اسم زوج الرسول صلى الله عليه وسلم)، وأما الدلالة الثانية: فتأتي من الصفة صنعانية حيث تتعلق هذه الصفة بالمدينة المحافظة صنعاء وهو ما يشع في النص من خلال العنوان فتطرد صفات صنعاء دالة على النقاء والطهر، فتوصف بأنها (عذراء) وهي الصفة المرتحلة من النص الأثر، والمدينة هنا تقوم بوظيفة المعادل الموضوعي (وعلى ملامحها الطريّه.. صنعاء حيّه!)، أي أن المرأة كهذه المدينة في عذريتها وجمالها العفوي، ولذلك توصف بأنها (غريرة غراء) أي غير ذات خبرة بالحياة كالصيد الغراء التي تؤخذ وهي لا تدري، وإنما هي تبحث عن زوجها (الحلال) الذي يسمى بـ(محمود)، وفي صفة الحلال الوافدة من المنطوق الاجتماعي ما يؤكد الفكرة المركزية للنص التي تجعل الجانب الخير هو الأصل، فالبحث عن الحلال من (قلب صادي) محروم كان

---

(1) محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،(ديوان أغاني الكوخ)، ص77.

هو الغرض، ولم تكن الرذيلة التي سقطت فيها احترافا بل هي انحراف، والانحراف جائز على كل بني البشر إذا ما وجهته ظروف خارجية وأبرزته عوامل نفسية معينة، كما تؤكد الدراسات النفسية المتخصصة.[1]

كما إن اسم محمود يتآزر في دلالته مع اسم صفية فالصفات المحمودة تقع على الضد من صفات الرذيلة. وفي تحديد اسم المرأة واسم المكان المنتمية إليه ثم اسم زوجها ما يدل على الهوية، فهي ليست نبتا شيطانيا، ولا عنصرا وافدا من خارج المجتمع المتجانس. إنها ذات هوية وانتماء (الأسرة والمكان رمز الهوية والانتماء) لكن الظروف جارت على زوجها الذي كانت تتوقع أنه (غدا يعود محملا بثراء..لكنه ما جاء..!).

و إذا كان السقوط (وهو رديف العثرة في المدونة الأخلاقية والدينية العربية) القدر المحتوم بالنسبة للبغي في نص محمود حسن إسماعيل فإن صفية في نص لطفي أمان (تطيح جسماً عارياً عجنته بالآثام نار) لتكون دلالة الفعلين (تسقط، تطيح) واحدة في الدفع القهري إلى الانحراف.

وفي التحليل الأخير تتراءى دلالية النصين متجهة نحو تثبيت القيمة الرومانسية الإنسانية التي ترى في الإنسان الجانب الخيِّر أما الشر فهو ناتج عن عوامل دفنت الخير وأظهرت ضديده. وتلك ثيمة شائعة في الأدب الرومانسي، فمثلا يقول جبران خليل جبران في كتابه النبي على لسان المصطفى: "عن الخير فيكم أستطيع الحديث لا عن الشر. وهل الشر إلا خيرٌ أضناه ما كمن فيه من جوع وظمأ؟. لعمري إن الخير إذا جاع التمس الطعام ولو في الكهوف المظلمة، وإذا عطش رَوِى ظمأه ولو في المياه الآسنة".[2] والكهوف المظلمة والمياه الآسنة رمزان لما عبر عنه النصان الشعريان برذيلة البغاء التي دفعت إليها حاجة خيرة منعتها الظروف الاجتماعية القاهرة.

---

(1) د. عبدالمنعم حفني، الموسوعة النفسية الجنسية، مكتبة مدبولي، القاهرة – مصر، ط1، 1412هـ 1992م، ص712.

(2) جبران خليل جبران، النبي: ترجمة موازية للنصين الانجليزي والعربي د. ثروت عكاشة، دار الشروق، القاهرة – مصر، ط9، 2000م، ص69



ب- خاصية السرد:

ينطوي النصان على خاصية سردية واضحة لأن النصين في مضمونهما قصة شعرية لفتاة قادها القدر من حال لحال وشعرت أنها مدفوعة بصورة حتمية نحو نهاية مأساوية. وتُتخذ تلك الفتاة كنموذج إنساني يصب فيه الشاعر الرومانسي موقفا حياتيا معينا يعالجه من خلال شعره الرافض لكن المسلم في آن واحد بسبب رومانسيته وهشاشته العاطفية، فهو ليس شعر الواقعية التغييرية، وإنما شعر الثورة المنددة عن بعد، والتي تتخذ موقفا ثم تنسحب لتحكي حكايته.

يتم الحكي في نص محمود حسن إسماعيل (دمعة بغي) والتي هي قصة (ريفية تسقط في المدينة) من خلال ضمير المتكلم الذي يقص بصورة متصلة حكاية ذاتية مشحونة بتصورات الأنا صاحبة التجربة عن تجربتها المأساوية، والقاص هي تلك الفتاة الريفية. ولا يظهر ضمير الغائب من خلال متحدث خارجي (ضمير الشخص الثالث الذي يتولى الرؤية من الوراء) إلا في العنوان والعنوان الفرعي حيث يكون الراوي أعلم من الشخصية (الراوي المحيط بكل شيء)(1)، فدمعة بغي تدل على غائب، كما أن عبارة (ريفية تسقط في المدينة) تدل على الغائب. وهنا في العتبات تتكشف رؤية الذات الشاعرة التي ترسم المشهد من خارجه في هذا المفتتح وتضع المشهد في صورته الرومانسية. بعد ذلك تُترك مهمة السرد للفتاة لتتناول السرد بضمير المتكلم الذي سيسيطر على زمام القص حتى المنتهى لتتساوى معلومات الراوي مع معلومات الشخصية لتكون (الرؤية مع) يندمج فيها الراوي بالشخصية مع التغليب لصوت الذات الشاعرة الرومانسية التي تتحكم في انتاج المقولات اللغوية وفقا للرؤية الرومانسية.

وتكمن وجهة الذات الشاعرة الرومانسية منذ العنوان من خلال التحيز اللغوي لتلك الفتاة أو ما يسمى بالفهم المتعاطف لموقف الشخصية**Sympathetic understanding**، وهو فهم قائم على التحديد الموضوعي (والموضوعية مقولة نسبية على كل حال) للمحدث أو

(1) ينظر: د. السيد إبراهيم، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط1، 1998م، ص145.

للموضوع دون تحكيم لتصورات مسبقة، وهي هنا التصورات الاجتماعية عن البغي التي تضعها في دائرة الاتهام.

ويأتي هذا التحيز اللغوي في وجه التحيز الاجتماعي المضاد من خلال دال (دمعة) ودال (تسقط) ثم من خلال ربط السقوط بثنائية (الريف) و(المدينة)، ليكون السقوط ناتجا عن تحول غير طبيعي في حركة الشخصية (محور الحدث=البغي)، وهذا التحول هو تحول موضوعي لا قدرة للشخصية في دفعه. وستنعكس هذه الثنائية على الحكي كله داخل النص، كما سيتضح.

بعد العتبة، التي رسمت فيها الذات الشاعرة الرؤية المتحكمة في إنتاج الممارسة الدالة داخل النص، يبدأ الحكي بلسان تلك الفتاة المتكلمة بالضمير (أنا) لتكون خير شاهد على مأساتها من جهة، وليتيح ذلك للنص خاصية التلبس الحقيقي بالحدث حتى يتم تمثيله بصورة وافية ودقيقة تظهر الداخلي النفسي بقدر ما تظهر الخارجي الموضوعي.

ينقسم الحكي إلى مرحلتين في صورة ثنائية ضدية يمكن تمثيلها في الدالين: الفضيلة/ الرذيلة. وتمثل الفضيلة المرحلة الأولى، بينما تمثل الرذيلة المرحلة الثانية. وترتبط المرحلة الأولى بـ(الريف) رمز البراءة والحياة الفطرية عند الرومانسيين، بينما ترتبط المرحلة الثانية بـ(المدينة) رمز التغيير والتعقيد عند الرومانسيين.

في المرحلة الأولى تتعرض المتكلمة لملامح الطفولة والعذرية والجمال والبراءة:

في الريف فتح للورى زهري ... وسرى بطهري في معانيه[1]

ثم تأتي نقطة التحول في السرد عند البحث عن الرزق:

عصفت بي الأرزاق في بلدي ... فتركته.. واحسرتا وطني

كوخي الجميل! وملعبي وددي ... ومراحي المحبوب! واحزني[2]

(1) محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة (أغاني الكوخ)، ص73.

(2) نفسه، ص74.

وهذان البيتان يشكلان المقطع الحاسم الذي تم فيه التحول من الحياة المفضلة (كوخي الجميل) وهي عبارة توحي بالتدخل الرومانسي في الصياغة فالكوخ من المفردات الرومانسية المفضلة؛ إذ هو رمز الحياة الرومانسية الفطرية البسيطة التي يشيع فيها الطهر، كما أن الصفة (جميل) تدل على التفضيل للمرحلة الريفية الأولى، مرحلة الفضيلة (وهو الأمر الذي يرشح الحالة السردية (للرؤية مع) حيث يتلبس الراوي بالشخصية ويوجه وجهة النظر نحو هدف مرسوم ومؤدلج).

ويتضح أن ترك هذه المرحلة المفضلة إلى المرحلة التالية لم يكن قرارا ذاتيا منبثقا عن اختيار إرادي حر بل كان ضرورة موضوعية فرضتها الظروف المحيطة بحياة الشخصية محور الحدث، وتتمثل في (عصف الأرزاق) بما تحيل عليه من معاني عصف الرياح التي تأخذ ما يواجهها بصورة جبرية قاسية.

عند هذا التحول يبدأ الانحدار نحو التحلل في الخط السردي فالوصول إلى المدينة يغير وجهة السرد عند الذات المتكلمة حيث تشيع أوصاف من نحو: (قدس الحجاب ممزق الستر)، (مشت الفضيلة من كواعبه..).. الخ وفيها تحسر على الفضيلة المهدرة وتفجع للرذيلة المنتشرة التي طالت الشخصية المحورية فيمن طالت:

سرق الأثيم قداستي ومضى.. ومضيت أبكي حظي الكابي[1]

ليصل السرد إلى نقطة التوتر أو إلى ذروته عند:

ويد تصافح من يكلمني ويد تصون القلب أن يقعا[2]

واعتبارنا لهذا البيت الذروة التي تكثفت فيها رؤية النص راجع إلى أنه قد احتوى في شطريه كل على حده ثنائية: الشر الظاهر/ الخير الباطن التي يتحدث عنها الرومانسيون فاليد الأولى في الظاهر هي يد الرذيلة التي تقدم اللذة بصورة مشاعية منحرفة، بينما اليد الثانية تمسك

---

(1) محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة (أغاني الكوخ)، ص76.

(2) نفسه.

على القلب المضطرب من واقع الرذيلة المرفوض في الأعماق.

ليطرد السرد بعد الذروة حتى يصل إلى تأكيد طهر المرأة العذراء التي ألجأها أذى المجتمع إلى الانحراف:

ويقال في حكم الهوي سقطتْ ونَعَم! ولكن من خداعكم

لولا أذى الإنسان ما حملتْ أثم الهوى عذراء ويحكم[1]

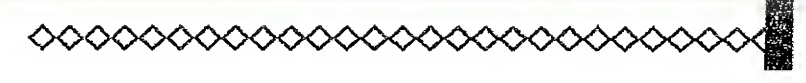
أما نص لطفي جعفر أمان (صفية الصنعانية) فإن تحديد وجهة الرؤية فيه يبدأ من العنوان من خلال السرد فالعنوان موضوع من قبل ذات خارجية تقص علينا قصة فتاة تدعى (صفية الصنعانية) ووجهة الرؤية تتحدد من خلال التحيز اللغوي الكامن في الاسم ومن خلال الانتماء إلى مكان عريق ومحافظ كما سبق وقررنا.

وهذا ملمح فيه اتفاق مع نص محمود حسن إسماعيل، لكن ما يختلف هو ما يعقب ذلك من سرد حيث يستولي السارد الخارجي على زمام الحكي ليكون محيطا بكل البث الشعري ولا يمنح للشخصية فرصة الحكي إلا في المقطع الرابع من النص حين يسود صوت الأنا المتكلم (صوت الفتاة).

يبدأ المشهد عن طريق السرد برسم صورة لصنعاء المدينة التاريخية الجميلة والمحافظة التي (مازالت على مر الدجى عذراء). لتكون صنعاء معادلاً موضوعيا للفتاة والدجى معادلا موضوعيا لتقلبات الزمن القاهرة. وما يلبث خيط السرد أن ينتقل بصورة منطقية من سردية صنعاء إلى سردية فتاة صنعاء التي من (عطفها انفلتت مع الأنداء صبية هيفاء غريرة غراء) باحثة عن زوجها في عدن. ليربط النص بين سردية الفتاة وسردية زوجها الذي قيل لها- (على الطريقة الشعبية الشكوكية في سرد قصص المهاجرين الذين يغيبون في أماكن غير محددة. وهو ما يتعالق في هذه الصورة النصية مع أغان يمنية وقصص تسرد هذه الحكايات) – إنّه يعمل في الميناء وهو غائب لمدة سنتين، ويتوقع أن يأتي ثريا لكنه لم يأت، وذلك هو لب الحبكة الذي

---

(1) محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة (أغاني الكوخ)، ص77.



يسوق الأحداث نحو النهاية المأساوية.

ويستمر السرد رابطا بين مدينتي صنعاء (المهاجر منها) وعدن (المهاجر إليها) برباط (الأحلام البيضاء) التي لا تتحقق. لتتيح لنا هذه الصياغة الأخيرة للأحلام بوصفها بيضاء استبصار نص تراثي للمعري مكبوت في طيات النص الحاضر يصف الأماني التي تفنى بأنها بيضاء، لكن الظلام ليس بفان (ويمكن أن يؤشر الظلام في النص الحديث نحو الزمن المظلم الذي تعيشه الشخصية)، يقول المعري:

علاني فإنّ بيض الأماني فنيت، والظلام ليس بفانٍ[1]

ثم يأتي دور الشخصية المحورية (الفتاة) لتتولى السرد بضمير المتكلم بطريقة مصممة بحيث ظهر الصوت السارد بصورته الاجتماعية البسيطة، من جملة النداء الواقعة في درجة الصفر من سلم الشعرية (يا عم يا جمال) إلى (خذني معك).

بعد ذلك تأتي سردية عدن عن طريق الشخص الثالث الغائب الذي يصف عدن كمدينة مختلفة عن صنعاء بالنسبة للشخصية التي (تتخطف الأضواء لفتتها الحيية).

ليصل القص بعد ذلك إلى سرد تفاصيل حركة الشخصية من باب لباب، ومن المقهى إلى المرقص حيث تسقط الفتاة / الشخصية ضحية سيرورة البحث عن حلم لم يتحقق، لتصير في وضع (كله خزي وعار). وعند السقوط يقف السرد معلنا تحلل حبكته عند الهدف المرسوم للبث الشعري.

ويلاحظ أن الخط السردي ابتدأ - مثل النص الأثر - بالمرحلة الأولى (مرحلة الفضيلة) في الإطار المكاني الأول (الموصوف بالجمال والعذرية) وانتهى بالمرحلة الثانية (مرحلة الرذيلة) في الإطار المكاني (المدينة الحديثة بتعقيداتها وأضوائها)، مما يرشح النص الثاني لئن يكون صدى للأول في رؤيته وإستراتيجيته البنائية.

(1) مجموعة من العلماء، شروح سقط الزند (القسم الأول)، ص425.



جـ- تعدد المقاطع:

يرتكز النصان في بنائهما المعماري الخارجي على نظام المقطع لكنهما يفترقان في طبيعة التشكيل للبحر الشعري داخل المقاطع. والجانب الأول هو من خواص النص الرومانسي في الشعر العربي الحديث، إذ كان نظام المقطع من المميزات الشكلية لحقبة الرومانسية العربية. وقد تتبع محمد بنيس[1] (وذلك في صورة مسائلة تفكيكية) جذور هذا النسق من البناء وأرجعه إلى عمل الرومانسيين الألمان الذين تحدثوا في تنظيراتهم عن المقطع، كما أرجعه إلى الموشح والنص الصوفي في التراث العربي. المقطع، عند بنيس – متبعا في ذلك ميشونيك–، يدخل ضمن إيقاع النص الذي لا يتحدد في العروض بل يشمل ما لا يعد ولا يقاس من عناصر نصية تشكل ما يسمى بالإيقاع الكلي للنص.

ويشير بنيس –اعتمادا على تينانوف– إلى قضية مهمة وهي أن نظام المقطع عبارة عن نسق، والنسق " هو المؤطر لوظيفة العناصر النصية، بتبدلاتها من نص لآخر ومن فترة تاريخية لأخرى".[2] ومن هنا الاختلاف بين النصوص الرومانسية في عدد المقاطع وفي عدد الأبيات المنتظمة في كل مقطع، والاختلاف بين فترة الرومانسية وما تلاها حيث احتفظت كثير من النصوص المنتمية إلى الشعر الحر أو إلى قصيدة النثر بنظام المقطع.

في النصين محل التحليل نلاحظ انبناء الأول وفقا لنظام المقطع مع اعتماد النظام الشطري في القصيدة العربية البيتية، فلا يوجد تنويع ولا اختلاف، إلا ما نجده من تنويع في القوافي حيث احتوى النص خمس عشرة قافية طبقا لعدد المقاطع، فكل مقطع احتوى قافية خاصة، كما احتوى كل مقطع بيتين فقط، لتكون عدد أبيات القصيدة ثلاثين بيتا، وهو ما يدل على تصميم معماري متعمد يتوخى التناسق والتوازي بحيث يحتوي كل مقطع قالب لغوي وموسيقي محدد، لكن مع تنويع في المعنى، حيث يتنوع المعنى ويطرد في صورة متتالية لغوية وموسيقية منضبطة ليؤدي إلى خلق ما سماه ريفاتير بالوحدة الدلالية للنص في صورته الكلية.

---

(1) ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وابدالاتها (2) الرومانسية العربية، ص75.

(2) ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وابدالاتها (2) الرومانسية العربية، ص78.

أما بالنسبة للنص الثاني فقد اعتمد هو الآخر على نظام المقطع مرددا صدى الأول الأثر ومسايرا لتراثه الرومانسي الجامع الذي رسّم المقطع عرفا شعريا. لكن المخالفة تأتي من اطراد النص وفقا للصياغة الحرة التي تعتمد نظام التفعيلة وإهمال القوافي في الغالب. غير أن نص جعفر أمان لم يهمل التقفية تماما وإنما نوع فيها كثيرا، وهذا ما يجعله في منزلة بين العرف الغالب لدى الرومانسيين (لوجود بعض الحالات لبناء من هذا النوع لدى الرومانسيين) وبين نظام التفعيلة اللاحق للقصيدة الرومانسية، وذلك لاحتفاظه بالسمات الموضوعية والبنائية الكامنة والمتواترة عند الرومانسيين ولخروجه إلى دائرة التفعيلة في تنسيقه للبيت الشعري.

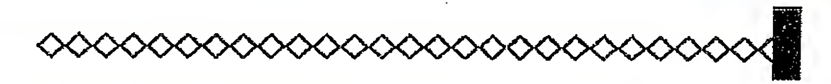
والملفت أن القافية المنوعة في هذا النص قد تغيرت أيضا طبقا لتغير المقاطع مما يوحي بتغيرات المعنى في صورة متوالية لغوية وموسيقية حاملة لتغير كلي هو تغير الدلالة الذي يثبت في صورته الأخيرة على الدلالة الكلية للنص، كما هي الحال بالنسبة للنص الأول الأثر.

د- البطل التراجيدي:

يتحدث النص عن شخصية واحدة هي النموذج الإنساني الذي يتردد في أدب الرومانسيين وهو في حالتنا هذه (البغي). وتكتسب هذه الشخصية ميزتها (من حيث هي المحور في النص) من التراث الإشكالي الذي تحمله في المستوى الأخلاقي. فالقصص الديني (في التراث اليهودي) يتحدث عن المرأة الزانية التي أغوت المتعبدين من بني إسرائيل وعن المرأة التي حاولت أن تغوي بعض الأنبياء، كما يتحدث (في التراث المسيحي) عن المرأة الزانية التي ليست الوحيدة في اقتراف الذنب فلا يستطيع أحد أن يشهد لنفسه بالبراءة فيرجمها، ويتحدث (في التراث الإسلامي) عن الزانية التي تابت حتى أن توبتها لو قسمت على مدينة لكفتها ويتحدث عن البغي التي سقت كلبا على عطش فدخلت الجنة.

لكن هذه الأديان السماوية الثلاثة، تجرم الفاحشة وتأمر بعقاب مرتكبها، وهنا مكمن الإشكال الظاهري بين معالجة القضية على المستوى الفردي السلوكي وعلى مستوى المبادئ المنظمة لحياة المجتمعات.

والرومانسيون هم أبناء هذا التراث العالمي الأخلاقي فهم ضد الرذيلة في صورتها المبدئية الأخلاقية لكنهم مع الفرد عندما تجبره الحتمية الاجتماعية على ارتكاب الإثم، فينظرون



إليه على أنه بطل تراجيدي (و إن كانت هذه البطولة سالبة) منفعل بالتيار، يحاول الوصول لكنه (يسقط) و(يطيح) في خضم التيار فيفقد قراراته الأخلاقية الحاسمة.

ولأن الشخصية الرومانسية ثائرة ومكتئبة في الغالب من محيطها الاجتماعي فهي ترى في هذه النماذج معادلا أو نموذجا لذاتها على المستوى المأساوي. فتمجيدها لهذه النماذج نابع من تمجيدها للذات الرومانسية الحالمة بالثورة والتغيير.

في نص إسماعيل البطل التراجيدي فتاة ريفية تسقط في المدينة، ويتتبع النص مسار السقوط التراجيدي من فترة الريف/ الفضيلة، مرورا بنقطة التوتر أو الذروة (عصف الأرزاق)، وانتهاء بفترة المدينة / الرذيلة.

في نفس المسار يمر نص أمان صدى لأثره السابق فيتتبع مسار السقوط التراجيدي لفتاة من صنعاء (صفية الصنعانية) من فترة صنعاء/ الفضيلة، مرورا بنقطة التوتر أو الذروة (البحث عن الزوج المهاجر في عدن) حتى السقوط التراجيدي الأخير.

هـ- الإطار السيسيولوجي:

إن قضية مثل قضية الانحراف الأخلاقي هي قضية اجتماعية في أساسها، ولا يمكن النظر إليها في أي نوع من أنواع الخطابات (الفكري أو الشعري مثلا) إلا من خلال علاقتها بالبنية الاجتماعية الشاملة ودينامية علاقاتها الوظيفية المختلفة.

ومن هذا المنطلق ننظر إلى نموذج (البغي) في نص محمود حسن إسماعيل ونص لطفي جعفر أمان، فكلا النصين عالجا القضية في إطارهما الاجتماعي: فالنص الأول قسم الإطار الاجتماعي إلى قسمين هما: الريف والمدينة، ونظر إلى القسم الأول بوصفه رمزا للعذرية والفضيلة والبراءة والجمال الحقيقي ونظر إلى الثاني بوصفه رمزا للتعقيد والضياع والرذيلة. وجعل التحول من الأول إلى الثاني تحولا قسريا عن طريق الظروف الاقتصادية التي جعلت من الفتاة الريفية، التي غالبا ما تصان وتكون محل احترام وتقدير وعون (فهي موضوع العِرْض الذي يدافع عنه الرجل السوي بفطرته)، تترك الريف لتهاجر إلى المدينة طلبا للرزق.

ثم يكون التحول في المدينة جذريا فبدلا من البراءة والجمال العفوي المتدفق تجبر الفتاة (بفعل الظرف فهي ضعيفة ولا تملك إلا الجسد) على البغاء، فتمارس عملا مشاعيا مرفوضا



من أعماقها. وقد كثف النص هذا الشعور في: (ويد تصافح من يكلمني ويد تصون القلب أن يقعا).

وقد اتخذ النص الثاني الأسلوب نفسه في التقسيم فقسم إطاره الاجتماعي إلى قسمين: القسم الأول جعله لصنعاء التي وصفها بالجمال والعذرية (على مر الدجى) وجعلها معادلا للعنصر الإنساني (الفتاة) التي تكتسب سمات المكان المحافظ. أما القسم الثاني فجعله للمدينة الأكثر تعقيدا في علاقاتها الاجتماعية تبعا لنسيجها الاجتماعي المتعدد، وهي عدن، فهي مطلة على البحر الذي يستقبل الغريب بترحاب بعكس المدينة العتيقة المغلقة على قناعاتها الاجتماعية والثقافية، مع الأخذ في الحسبان ما لغربة الشخصية المحورية من أثر في تشكيل صورة المكان.

وما يختلف فيه النص الصدى عن أثره الأول هو أن الباحث عن الرزق هو الزوج (محمود) أما المرأة فتلحق بزوجها، وهو اختلاف تفصيلي، لا ينفي المشترك الأساسي للخروج وهو العامل الاقتصادي.

غير أن ما يلفت النظر في النص الصدى هو إدماجه لبعض المنطوقات النصية الاجتماعية المنتمية – في غالبها – إلى البيئة اليمنية على وجه التحديد، وهي: (يا عم يا جمال)، و(يا محسنين لله)، و (أخضر جهيش مليان)، و(ياقاطفين القات). والعبارة الأولى تدل على الهجرة التي تعد واحدة من أهم المشكلات الاجتماعية في اليمن، والثانية تدل على الحالة التي وصلت إليها الفتاة والتي ألجأتها إلى التسول ومن ثم الانحراف، أما الثالثة والرابعة فهما مقطعان من أغنيتين يمنيتين وفيهما غزل واضح، ولعل الأخيرة أكثر دلالة في عمقها على الحالة التي وصلت إليها الفتاة.

غير أن شيئا مهما لا بد أن يذكر في هذا السياق وهو أن النصين قد وضعا القضية في إطارها الاجتماعي العربي العام (بالنسبة للنص الأول) ثم في إطارها الاجتماعي العربي الخاص / اليمن (بالنسبة للنص الثاني). فهل معنى ذلك أن هذه البنية النصية (الأثر/ الصدى) معبرة عن الإطار الاجتماعي الذي وضعت فيه؟

وما يستخلص من حركة النصين هو هذه المعادلة الشرطية: إذا كان النص الأول الأثر قد تحدث معمما للنموذج مع الإحالة اللغوية على العالم العربي والاجتماعية على مصر، فإنه قد

كان صدى للآخر الأوربي كما تشير الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي. وإذا كان النص الثاني صدى للصدى فمعنى ذلك أن النص في بنيته الشعرية صدى لبنية شعرية أخرى لا علاقة بينها وبين البنية الاجتماعية التي انبثق عنها هذان النصان العربيان.

إذن ما تم تبنيه من الآخر هو النتائج النصية، وما لم يتحقق تبنيه هو المقدمات الاجتماعية اللازمة لتوفر النص على النموذج الاجتماعي الذي اشتق سماته النصية من بنية اجتماعية معينة هي البنية الأوروبية.

وهذا يقودنا إلى مقارنة سيسيلوجية بسيطة، فالمجتمع الأوروبي كان قد مر– ولا يزال– بالطور الذي يجعل الفرد معرضا للامتهان الاجتماعي على حساب حريته الفردية حتى وقع في ما يسميه علماء الاجتماع (تسمية خاصة بمدرسة لندن للاقتصاد والعلوم الاجتماعية) بالاستبعاد الاجتماعي، حيث يحرم الفرد المستبعد اجتماعيا من بعض العناصر المهمة للحياة الكريمة، ومن أهم تلك العناصر "التفاعل الاجتماعي: التكامل مع الأسرة، والأصدقاء، والمجتمع المحلي".[1] ويتعرض لهذا الاستبعاد الفئات المهمشة التي يرتبط اندماجها في المجتمع بالدخل، وهو من العناصر المهمة في الاستيعاب الاجتماعي.

ففي مثل هذه المعادلة الاجتماعية التي يرتبط فيها الاستيعاب والاستبعاد بالدخل تنتج المشكلات الفردية التي يكون فيها الفرد عرضة للانحراف في طريقه للبحث عن البدائل المعيشية. وهو بدلا عن الاندماج والتفاعل الحقيقي بسلوكه المنحرف يعيش حالة من الاغتراب النفسي عن مجتمعه (كنموذج البغي)، إذ يشعر أنه – ناظرا ومنظورا إليه – يمارس الحياة بصورة نمطية مقولبة تجعله في مسار البعد الواحد (الجسد في حالة البغي) وليس في المسار التركيبي بأبعاده المتعددة التي تجعل منه إنسانا مكتملا.

أما بالنسبة للمجتمع العربي (آخذين في الحسبان الفترة التاريخية لكتابة النصين: الأثر والصدى) فإنه لا يزال يعيش في طور التماسك الأسري والتكافل الاجتماعي. وفي هذا الصدد

---

(1) جون هيلز وآخرون (تحرير)، الاستبعاد الاجتماعي: محاولة للفهم، ترجمة: أ.د محمد الجوهري، سلسلة عالم المعرفة (344) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، اكتوبر – 2007م، ص71.

يشير علماء الاجتماع إلى أهمية الأسرة والالتزام الاجتماعي في الحماية من ظاهرة الاستبعاد الاجتماعي التي تسود بعض المجتمعات على مستوى طبقات القاع الاجتماعي والطبقات الثرية على حد سواء.

وإذا استعرنا المصطلح الاجتماعي المتداول في مثل هذه الحالة، فإن المجتمع العربي (عند النظر في البنية الشعرية المنبثقة عنه) يعيش حالة المجتمع التراحمي الذي يعيش أبناؤه في حالة من التراحم غير المشروط بالتحققات النفعية، بعكس المجتمع الأوروبي (والمجتمع العربي المعاصر اليوم عند النظر إلى بعض المتغيرات الاجتماعية) الذي انتقل من ذلك الطور التراحمي إلى الطور التعاقدي حيث يحكم أبناءه التحققات النفعية.

ولنا أن ننظر إلى تلك الهجرة النصية من مجتمع مختلف في وضعه العلائقي إلى مجتمع آخر على أنها نوع من الهجرة الثقافية التي تتبادل فيها النخب المثقفة الأفكار/ النصوص بغض النظر عن الحالة الاجتماعية المصاحبة لإنتاج النص أيا كان نوعه، وهو في سياقنا هذا النص الرومانسي، خاصةً، نظرا لنخبوية منتجيه وثقافتهم الأجنبية، وهي ثقافة سابقة -في معظم الأحيان- لحركة المجتمع الذي يعيشون فيه، وهي إذ لم تتحقق في صورتها الاجتماعية الفعلية تحققت فقط في صور نصية تعكس ثقافة النخبة وليس بالضرورة حركة المجتمع.

ونحن بذلك لا ننكر وجود هذا النموذج الإنساني (البغي) في المجتمع العربي (فهي حالة قديمة منذ العصر الجاهلي) الذي أبرزه الرومانسيون العرب كحالة مأساوية نموذجية للإنسان المعاصر. وإنما مقصدنا هو التفرقة بين النموذج الفرد وبين الظاهرة الاجتماعية التي تستدعي انبثاقات نصية مصاحبة لها.

رابعاً: الغياب بين النص والمجموعة النصية:

في هذا المبحث سنعالج قضية شائكة من قضايا النص الغائب وتكمن في علاقة النص بمجموعته النصية، أي في علاقة الغياب التي تحكم إنتاج نصوص المجموعة الكاملة لمؤلف ما من حيث التداخل بين تلك النصوص وانعكاس ذلك على تسلسل الإنتاج الكتابي وترابطه بحيث يغدو حاملا لخمائر لغوية ودلالية قابلة لتشكلات مختلفة في وقائع نصية مختلفة.

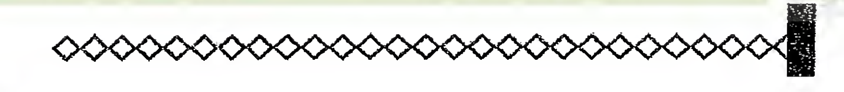
وكون هذه القضية شائكة راجع إلى بعض الاعتبارات التي تتعلق بطبيعة الكتابة لدى أي كاتب أو أي شاعر كما هي الحال في سياقنا هذا الباحث عن النصوص الغائبة للشعر خاصة، فكل كاتب يحمل تصورات فكرية مختلفة ومواقف شعورية متعددة، وهنا يكون الاختلاف والتعدد مصدرا للإشكالية ولا محالة. كما أنه يصعب التعرف في كثير من الأحيان على تاريخ كتابة نص ما في علاقته بنص آخر.

وسؤالنا هنا هو: هل هنالك علاقة بين النص المفرد ومجموعته النصية الكاملة؟. أو بكلمات أخرى: إذا كتب كاتب نصا ما هل يكون ذلك النص حاملا للسمات اللغوية والدلالية (الأفكار والموضوعات) لسابقاته من نصوص المجموعة الكاملة لنفس المؤلف، وهل تعد المجموعة كيانا مصمتا كاملا باعتبارها بنية تتفاعل فيما بينها وحسب، أم أن الأمر يعدو التفاعل الداخلي إلى تفاعل خارجي يرسخ ويجاوز؟

ولكي نقترب من هذه التساؤلات فإننا سنجرب البحث في نص من نصوص المجموعة الكاملة لجبران خليل جبران الشاعر الرومانسي المهجري، ويقع النص في (البدائع والطرائف) ضمن أعماله العربية وهو بعنوان (سكوتي إنشاد).[1] والنص هو:

سكوتي إنشادٌ وجوعي تخمةٌ ... وفي عطشي ماء وفي صحوتي سكرُ
وفي لوعتي عرسٌ وفي غربتي لقاً ... وفي باطني كشفٌ وفي مظهري سترُ
وكم أشتكي همّاً وقلبي مفاخرٌ ... بهمي، وكم أبكي وثغري يفترُّ
وكم أرتجي خلاً وخلي بجانبي ... وكم أبتغي أمراً وفي حوزتي الأمرُ
وقد ينشر الليل البهيمُ منازعي ... على بسط أحلامي فيجمعها الفجرُ
نظرتُ إلى جسمي بمرآة خاطري ... فألفيتُهُ روحاً يقلِّصه الفكرُ
فبي من براني والذي مدّ فسحتي ... وبي الموتُ والمثوى وبي البعث والنشرُ
فلو لم أكن حيّاً لما كنتُ مائتاً ... ولولا مرام النفس ما رامني القبرُ
ولما سألتُ النفس ما الدهر فاعلٌ ... بحشد أمانينا أجابت أنا الدهرُ

(1) جبران خليل جبران، المؤلفات الكاملة، مج1 (المؤلفات العربية: البدائع والطرائف)، ص581.



(4- 1) من المجموعة إلى النص:

تنقسم المجموعة الكاملة لأعمال جبران باعتبار اللغة إلى قسمين: المجموعة العربية والمجموعة الانجليزية، وتنقسم باعتبار النوع الأدبي إلى قسمين: الشعر والنثر.

ورغم هذا التقسيم اللغوي أو النوعي فإن الرؤية التي يمكن أن تستخلص من أعمال جبران رؤية موحدة نحو الحياة ظاهرا وغيبا فهي رؤية رومانسية مثالية متعالية ترى في الإنسان الفرد محورا للكون ومحركا لمجرياته. وتلك رؤية نلخصها على النحو السابق لنجمل أهم الخطوط الرؤيوية في آثار جبران مع إيماننا بوجود التناقض الواضح في تفصيلات آرائه ومواقفه فهو يأتي بالرأي وضده في إطار العمل الواحد وفي إطار المجموعة الكاملة، ونحن بذلك نرى أن نظرة جبران مزاجية تخضع للحظة الكتابية النفسية الآنية ولا تعبر عن موقف دوغماتي ثابت، يقول الدكتور عناد الكبيسي في هذا الصدد: "... أما أن يُعثر على رأي نهائي أو حقيقة يراها من خلال قراءة آثاره فذلك شيء لا سبيل إليه، والرجل أديب قبل كل شيء، وليس فيلسوفا يركض وراء الحقيقة، كما أنه ليس بصدد التعامل مع مادة علمية يريد أن يصل من ورائها إلى نهاية".[1] لكننا، مع ذلك، سنحاول الوقوف على خطوط الرؤية المشكلة لنصه السابق من خلال البحث الاركولوجي عن النصوص التي زودت نصه بالمادة الدلالية فكرا وشعورا مسلّمين بالطبيعة الأدبية للنص التي لا تدخل في حدود الحقل الفلسفي إلا من باب استخلاص الأفكار وبثها في صورة شعرية وليس من باب التقعيد والصياغة المنطقية الملتزمة بالمنهجية العلمية.

يتصل نص جبران السابق بمجموعته النصية من خلال الامتدادات النصية المتشعبة التي تصل هذا النص بغيره من نصوص المجموعة، فهذا النص في علاقته بمجموعته يصح أن

---

(1) د. عناد إسماعيل الكبيسي، ثورة الأدب المهجري على التعصب، شركة الكتاب الكويتية،الكويت، ط1، 1981م، ص151.



يوصف بالنص المتشعب Hypertext الذي يتصل بالوحدات النصية مؤثرا فيها ومتأثرا عبر سلسلة من العلاقات الأسلوبية والدلالية.

وهو في تشعباته تلك يؤسس للخصوصية الأدبية للكاتب سواء سميت بالبصمة الأسلوبية للكاتب أو النص فهي موجودة ولا محالة، وتدل على مخزون نصي واحد توافدت إليه العناصر النصية من مصادر لا تخضع للحصر ولا للقياس الكيفي، فهي شذرات مختلفة خضعت أثناء الكتابة لما أسمته كرستيفا بالامتصاص والتحويل، وما تتفق عليه هو خدمتها لأهداف نصية تجمعت في إرادة الكاتب أو (نية النص) لتحقق مقصدا دلاليا معينا.

يتشعب نص جبران بين كتاب وآخر من حيث وحدة الأفكار (مجمل الدلالات) وتضاربها فهو يتمدد شعرا ونثرا فيتعالق فيه السابق مع اللاحق محوا وتحويلا أو محوا وتثبيتا لتدل الحالة الأولى على التردد والاضطراب؛ ولتدل الحالة الثانية على السكينة والاطمئنان إلى رأي ما.

في هذا المسار يأتي تردد فكرة (وحدة الوجود) كثيمة أساسية مسيطرة على النص الجبراني؛ فهي تبرز ظاهرة واضحة في حين، وتخفت في أحيان أخرى، بل وتنقلب إلى ما يضادها من إعلان بالانفصال التام بين الكائنات بحيث لا تبدو العلاقة متواشجة بين أفكار جبران أو فلنقل بين قناعاته المتصلة بالإيمان بالغيب؛ من حيث إن فكرة وحدة الوجود منبثقة عن التصور الغيبي الذي يرى عالم الغيب (الميتافيزيك) متحدا مع عالم الشهادة (الفيزيك)؛ فالخالق يتوحد مع مخلوقاته الممثلة لعظمته وبذلك يغدو الكون كله متحدا ظاهرا وباطنا، حسا ومعنى، غيبا وشهادة، مخلوقا وخالقا. في حين تنبثق فكرته عن الإنسان- باعتباره مركز الكون وقطب دورانه -عن تصور علماني هيماني يرى في الإنسان انبثاقا عن الطبيعة الحسية؛ فهو بذلك بطل الطبيعة الأول والأقوى.

وتضطرب هاتان الفكرتان في نصوص جبران بصورة متناوبة، ولعل ثمة ما يبرر وجودهما بتلك الصورة، وهو ما سنحاول أن نختبره من خلال نص جبران المقترح للتحليل مستهدين بالإمكانيات النصية التي تمنحنا إياها الموروثات المعرفية التي اتكأ عليها النص الجبراني وذلك في الوقفات التاليات.

وما نلاحظه من الوهلة الأولى هو وضوح خاصية التشعب وتواترها في النص الجبراني، ففكرة وحدة الوجود تتردد في أكثر من كتاب من كتب جبران حتى تكاد تكون علامة على طريقته في التفكير وعلى رؤيته للوجود بأكمله، ونضرب مثالا واحدا من كتابه (المجنون) من المجموعة الانجليزية، ومما ورد فيه: "ويا إلهي الحكيم العليم، يا كمالي ومحجتي، أنا أمسك وأنت غدي. أنا عروق لك في ظلمات الأرض وأنت أزاهر لي في أنوار السموات ونحنُ ننمو معاً أمام الشمس".[1] وتتواتر هذه الفكرة لدى جبران في كثير من كتب مجموعته، وهي فكرة تدخل في علاقة تشعب مع النص الذي وضعناه نموذجا لها، فهو يجمع بين كل متناقضات الحياة في كلّ واحد لتدل - باجتماعها في هذا النموذج النصي - على ما يعرف بوحدة الوجود.

(4- 2) من النصوص إلى المجموعة:

شغلت فكرة (وحدة الوجود) حيزا كبيرا من مقولات المتصوفة وكتاباتهم وتنوعت المواقف منها ما بين رفض وقبول، حتى غدت علامة على بعض فرقهم في إطار الثقافة العربية وغيرها من الثقافات الإنسانية المختلفة كالهندية والغربية، وهي ثقافات كان جبران قد استقى منها بعض النصوص وادمجها في نصوصه على المستويين الواعي واللاواعي. وهو ككل كاتب إنساني (ولا يخفى البعد الإنساني عند الرومانسيين كافة) يميل إلى تبنّي الأفكار الإنسانية التي تروج بين ثقافات متعددة. وقد كان هم جبران أن يجمع الثقافة الشرقية مع الثقافة الغربية، فرأى ذلك ممكنا من خلال تبني الأفكار المشتركة التي تجمع الثقافتين الكبريين في العالم، بقطع النظر عن التفصيلات، أو ما يسميه بعض الباحثين بالخطوط الفاصلة بين الحضارات المختلفة.

ومما ساعد جبران على ذلك وعزز لديه هذه الفكرة الحلولية التوحيدية انتسابه إلى التيار الرومانسي، الذي تبناها بوصفها القالب المنشود للفكر الطوباوي الذي يحمله. فقد وجدت هذا المنحى الطوباوي الحلولي لدى أعلام الشعر الرومانسي، ونضرب مثلا واحد من قصيدة

(1) جبران خليل جبران، المؤلفات الكاملة، مج2 (المؤلفات الإنجليزية: المجنون)، ص66.

لشللي (الشاعر الرومانسي الانجليزي 1892م-1822م) بعنوان (فلسفة الحب) ليدل على المجموع، يقول:

الينابيع تمتزج بالنهر

والأنهار بالمحيط

ورياح السماء تختلط أبداً

في عاصفة عذبة؛

ليس في العالم من شيء وحيد،

فكل الكائنات مقدر لها أن تتقابل وتمتزج

في روح واحد حسب قانون مقدس

فلم لا أمتزج أنا بروحك؟[1]

ولقد كان التفات جبران إلى تلك الفكرة أو فلنقل تشربه بها مواتيا؛ بسبب السياق الذي وجد فيه فهو شرقي هاجر بعد أن تطعم بالثقافة العربية إلى الغرب (الغرب الجديد - أمريكا)، حيث استقر في (بوسطن) ليتشرب الأفكار الرومانسية الحالمة مع ما يحمله من روح شرقية تحن إلى التوحد بالطرف الآخر (الثقافي الروحي) من العالم وهو الشرق الذي غادره صغيرا، فكانت وحدة الوجود كفكرة جاهزة لدى جبران تعبيرا عن هذا الحرمان وحنينا إلى ذلك الجزء الذي غادره جسدا، لكنه ظل متصلا به عن طريق تقدير ثقافته بقراءتها وتمثلها حتى وهو يكتب باللغة الانجليزية.

يضاف إلى العنصر الشرقي الكامن بداخله وجود جبران في سياق ثقافي غربي بدأ يعود إلى الفلسفات القديمة ويستشيرها في بعض قضاياه، فعلى الرغم من تحول أمريكا بصورة متدرجة وسريعة -بالقياس إلى ثقافات وامبراطوريات أخرى- إلى مركز لاستقطاب

---

(1) د. عبدالوهاب المسيري، ومحمد علي زيد، مختارات من الشعر الرومانتيكي الانجليزي: النصوص الأساسية وبعض الدراسات التاريخية والنقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 1979م، ص348.

الفلسفات المادية العالمية من كل أنحاء الأرض، فقد كان من مفكريها ومثقفيها من لهم اهتمام خاص بالفلسفات الروحية، واهتمامهم نابع من شعور بالتهديد المادي لخصوصية الإنسان؛ من حيث كونه كائنا متعاليا يخضع المادة لسلطانه الإنساني ذي النسب الروحي، وله من الأشواق الروحية ما يتعالى على حاجاته المادية.

ويدخل في هذا الإطار ما نجد لدى فلاسفة أمريكيين كـ(ثورو) و(امرسون)، على وجه الخصوص، من توجه نحو الرؤية المثالية التي ترى الكون "وحدة عضوية واحدة تضم أجزاءه، كما تنضم الجوارح في البدن"[1]، على حد وصف الدكتور زكي نجيب محمود لفكرتها تلك. وهي الفكرة التي تأثر بها من الأدباء العرب المهاجرين إلى أمريكا أمين الريحاني[2]؛ كونها من السمات الفكرية البارزة للمجتمع الأمريكي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن العشرين.

ولقد كان من ثمار تلك الموجة الروحية التي انتشرت في أمريكا أن تم الكشف عن ميثلوجيات وأديان كاد أن يطمسها الزمن المادي حيث "تم إحياء الفكر الهندوسي والزرادشتي والفرعوني والإغريقي والبابلي والكنعاني لا بل إحياء تلك النظرة الإنسانية الأوليّة التي تتعامل مع مثلث: الله – الإنسان – الطبيعة، ببساطة كلية، وهي الوحدة الموحدة سواء في كليته وسواء في كل أقنوم منه".[3] وهي فكرة قائمة على خلط مرجعيات ثقافية مختلفة في إطار نظري موحد يجمع بين الوثني والسماوي والمادي، ليتناسب مع الحركة الاجتماعية التي بدأت تتحرك من المرجعية الواحدية (الديانة المسيحية) نحو المرجعيات المختلطة التي تتناسب مع تعدد الأعراق وتداخل الموجات الثقافية المتوافدة على القارة الأمريكية الشمالية.

---

(1) د. زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، القاهرة – مصر، ط4، 1988م، ص67.

(2) نفسه.

(3) د. بولس طوق، شخصية جبران في أبعادها التكوينية والحياتية، دار نوبليس، ج3، بيروت – لبنان، 2000م، ص430.

هذا السياق الروحي المختلط والنازع نحو توحيد العوالم المختلفة كان ذا تـأثير بـالغ في شخصية جبران؛ ومن ثم في نصه الذي طغت عليه فكرة التوحد بالكون بكل ما تحمله كلمة كون من معان ظاهرة وباطنة.

ولقد شاب هذه الفكرة الروحية لدى جبران ما شاب المجتمع الأمريكي الحامل لها من نزوع نحو القوة والتباهي بالمقدرة الإنسانية الفذة التي مثلتها فكـرة الـسوبرمان لـدى نيتشه الذي يصرخ مع الرومانسيين من أثـر الـضربات في التجربـة الحياتيـة للإنـسان لكنـه يـرى أن (الضربة التي لا تقصم تقوي). فكان إيمانه بقوة الإنسان نابعا من قدرته على التحمل والتغيـير والتطويع للطبيعة التي هو جزء منها وحاكم لها بعد إعـلان مـوت الإلـه واندماجـه كقـوة في الطبيعة.

ومن هنا ينحل لغز اجتماع الفلسفة النشتوية والصوفية، مع تباعد نظريـة المعرفـة لكـل منهما، في نص جبران الذي ينحو باتجاه الحلول؛ حيث " تذهب الرؤية الحلوليـة للإلـه إلى أنـه يحل في مخلوقاته، ويلتصق بها، ويتوحد معها، إلى أن يصبح مثلها خاضـعا لقـوانين الطبيعـة / المادة، أي أن ' الإله قد مات' حسب تعبير نيتشه"[1]، وحل محله الإنسان في دور القوة.

ولقد أدت هذه القناعة بجبران إلى التصميم على الـدور الرسـالي لشخـصيته المحوريـة النبي؛ حيث تقوم بذلك الدور ممثلة لإنسان وحدة الوجود المغيب باندماجه في صفات الكـون والحاضر بسوبرمانيته، ليجمـع جـبران بتلـك الـصيغة بـين طـرفين متعارضـين مـن المعادلـة الروحية/ المادية، التي يبدو أنها كانت تؤرقه وتحثه على المضي نحو القراءة في هذه الموضوعات حتى غدت تلك النصوص التي قرأها من الفلسفات الروحية والمادية بمثابة المولـدات لنـصه الكامل الذي بدت فيه الرؤية خليطا من تلك النـصوص، وإن حـاول أن يـضبطها في صـياغة متوائمة على نحو ما أشرنا إليه آنفا.

---

(1) د. عبدالوهاب المسيري، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة – مـصر،ط1، 1422 –2002م، ص6.



(4- 3) النص بؤرة النصوص المتشعبة:

يقوم النص الذي قدمناه لجبران على إستراتيجية نصية محددة تتمثل في (تحطيم الثنائية) وهي إستراتيجية تطال المنتج النصي لجبران في رمته كما يذهب إلى ذلك الدكتور إحسان عباس وزميله عند حديثهما عن جبرن وثورته على القيود التي أرهقت كاهل الإنسان مترسما في ذلك- بوعي أو بلا وعي – آثار الرومانسيين السابقين، ولا سيما جان جاك رسو ومن تبعه في ذلك؛ حيث يرى رسو أن الإنسان خيّر بطبعه وأن الخير والعدل والحب الحقيقية الإنسانية التي لا تفنى.[1]

وجبران كغيره من الرومانسيين يرى أن الإنسان هو مركز الكون الذي تجتمع فيه كل المتناقضات لكن بلا تناقض، وحتى يحافظ على إنسانيته الحقة ما عليه إلا أن يعود إلى فطرته الأولى والتي رمز إليها في بعض ما كتب وخصوصا قصيدته (المواكب) بـ(الغاب)، فالغاب هو مصدر الفطرة وموئلها الأول، لذا يجب أن يعود إليه بعيدا عن الشرائع التي تمجد الثنائيات الزائفة. من هنا كان السعي إلى تحطيم تلك الثنائيات في نصوص جبران.

ونص (سكوتي إنشاد) يتشعب مع نصوص المجموعة الرامية إلى تحطيم الثنائية كقصيدة (المواكب) وغيرها كنص (المجنون)، وهو إلى تشعبه هذا الداخلي يتشعب إلى نصوص خارجية مترامية البعد مابين فلسفية ودينية، وخصوصا الفلسفة الغربية الحديثة والرومانسية منها على وجه أخص، ونصوص المتصوفة المسلمين كابن الفارض الذي رفع جبران من شأنه إلى جانب غيره من المتصوفة المسلمين في كتابه (البدائع والطرائف).

وهو نص خروجي إذ يخرج من المنظومة التراثية العربية القائمة على الوثوقية بالحالة الثنائية التي يعيش الإنسان في كنفها. تقول الدكتورة سلمى الخضراء في هذا الصدد: " إن الميل إلى رؤية الشيء وضده والتفريق الحاد بينهما خاصية من خصائص تفكيرنا – وهي

---

(1) ينظر: د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية،، دار صادر، بيروت – لبنان،ط3، 1982م، ص55وما بعدها.

خاصية نراها واضحة في الشعر الموروث من الجاهلية، ومستمرة في ثقافتنا إلى الآن". [1]

ويستمد نص جبران مولداته النصية من نصوص جاءت من خارج المنظومة العربية ذات الطابع الثنائي كالنصوص الفلسفية الغربية، ونصوص عاشت على هامش تلك المنظومة كنصوص المتصوفة المسلمين وخصوصا الحلاج وابن عربي والسهروردي وابن الفارض الذين كانت نصوصهم من النصوص الغائبة التي استبطنتها كتابة جبران.

تعتمد إستراتيجية تحطيم الثنائيات في نص جبران الحاضر على دمج الأكوان المختلفة بتدرج متداخل: من حقل الذات إلى حقل الآخر (الأغيار بلغة المتصوفة) ثم إلى حقل المطلق.

ولقد وسمنا التدرج الذي أبنّا عنه بالمتداخل لأنه قائم على مركزية (الأنا)، فالحقول الثلاثة السابقة رغم تغايرها تتداخل في محور الأنا الذي انبنى على الضمير (أنا) في حالاته الإعرابية المختلفة لترشح الحالة في نحو النص عن موقف دلالي هو التوحد في تلك الأنا الطاغية التي تندمج فيها الأكوان بكل مستوياتها النسبية والمطلقة.

يمضي التدرج من الذات المتكلمة التي تندمج فيها المتناقضات محطمة الثنائية العتيدة حيث يجتمع فيها (السكوت والإنشاد، والجوع والتخمة، والعطش والماء، والصحوة والسكر، واللوعة والعرس، والغربة واللقاء، والباطن والكشف، والمظهر والستر، والشكوى والمفاخرة، والبكاء وافترار الثغر، والخلوة والجلوة، والافتقاد والامتلاك، والتشتت والاجتماع).

والملاحظ أن هذه الثنائيات المتناقضة تشكل حالات طارئة على الذات الإنسانية، وهي حالات مؤثرة في التوجه الروحي والسلوكي للإنسان، غير أنها، هنا، تخضع لإرادة الذات العارفة التي تجمعها معا. ومن هنا يصح لنا أن نسم هذه المتناقضات بـ(الأغيار) التي تعرض للنفس عند المتصوفة وتؤثر في معرفتها بالحق. لكنها يطالها الاندماج لتتوحد مع الذات غير

---

(1) د. سلمى الخضراء الجيوسي، وحدة الرؤيا والموقف في الثقافة العربية، مجلة قضايا عربية، السنة السادسة، ع4، آب أغسطس 1979م، ص48.

محدثة أي أثر عليها جراء تناقضها الظاهري، فهي لم تعد متناقضة، بل غدت متوحدة ومتآزرة في ذات لا تعرف التفريق بين ما فرق بينه البشر، إذ هي مؤمنة بخيرية الإنسان المطلقة (حسب الرؤية الصوفية الدينية) وسوبرمانيته (حسب الرؤية النشتوية العلمانية). ولعل من الإصرار على جمع المتناقضات أن يجمع جبران هاتين الرؤيتين المتناقضتين في نص واحد تتوحد فيه الرؤى والأكوان.

ويصل هذا الاندماج ذروته عند التقاء الحسي بالمجرد والمجرد بالمجرد (الروح والفكر، والخالق والمخلوق، والموت والمثوى، والبعث والنشر، والحي والميت، والإرادة والجبر، والنسبي والمطلق).

و تتحقق الوثوقية الاتحادية مع نهاية النص (أنا الدهر)، المصوغة في صورة تناص مع كلمة قدسية في الآثار الإسلامية،هي: "يسبُّ بنو آدم الدهر،وأنا الدهر، بيدي الليل والنهار "(1). والنص بوصوله إلى هذا الأفق يعلن الوصول إلى القمة،وهي قمة سرد المتوحدين التي لا تعرف حلاً. وقد استغلت إستراتيجية النص هذه الكلمة فجعلتها في نهايتها حيث القمة والنهاية، ولا حلَّ للأحداث بعد النهاية، فالأمر قد وصل إلى اتحاد الوجود في ذات واحدة صارت هي محور الكون عن طريق ما نسجه نحو النص بالتمركز حول الضمير أنا.

كما أن النص في هذه الخاتمة يرسخ ما أسميناه بالطابع الخروجي، عبر خروجه عن المسلمة البنيوية في الفكر العربي وهي الثنائية المتضادة ؛ حيث يخرج النص عن مدونة التراث الشعري العربي الذي يحفل بشكوى الدهر، إذ يكون الدهر، دائما، مناقضا للذات ومحاربا لها،

---

(1) أبو عبدالله محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان،،ط1،1422هـ2001م، ص1106.



وستطول قائمة الاستشهاد إن أردنا الاستشهاد في هذا الصدد.

وهذا ما يجعل نص جبران في استثماره - بالنسبة لنصه الغائب- للتراث العالمي المختلف واقفا على عتبة النص الحداثي العربي وممهدا له.

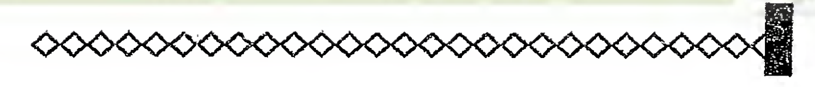
الفصل الثالث

القصيدة الحداثية









الفصل الثالث

القصيدة الحداثية

مدخل :

لا يمكن البتّ بتعريف محدد للحداثة بمفهومها العام، ومن هنا اختلف الدارسون حول تحديد مفهومها، فمنهم من يقر بالعجز عن تعريفها ويعدها (اللاتحديد) عينَه. وجاء ما عرف بتيار ما بعد الحداثة لـ"يعمل على تعميق الغموض حول ماهيتها المفترضة"[1]، وليقدّر من تلقاء نفسه انتهاء عصرها وبدء حساسية جديدة تستند إلى (ما بعد) غير محدد المعالم مثله مثل سابقه[2]. بيد أنّ هذه الحداثة ليست نمطا واحدا حتى يحدد في تعريف واحد يصلح للتلقين المدرسيّ الصارم، وذلك ما حدا ببعض الدراسين لئن يتكلموا عن (حداثات) تختلف في ماهياتها الفكريّة وتجلياتها الإبداعيّة. لكنّ من هؤلاء الدارسين -مع ذلك- من لم يطب له

---

(1) بيتر بروكر، الحداثة ومابعد الحداثة، ترجمة: د. عبد الوهاب علوب، مراجعة: د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي - الإمارات العربية المتحدة،ط1، 1995م، ص14.

(2) يحدد بعض مؤرخي الحداثة نهاية العشرينيات من القرن العشرين نهايةً للحداثة، وعندهم أن بداية الثلاثينيات هي بداية مايعرف بـ(ما بعد الحداثة)، ينظر حول ذلك:

- عبد الغني باره، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حواريّة في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر،ط1، 2005م، ص17.

لكن البعض يحدد بداية ما بعد الحداثة بمنتصف الستينيات من القرن العشرين (وبالتحديد 1965م)، ينظر:

- د. عبدالوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة - مصر، ط1، 2006م، ص102.

الاطمئنان إلى هذا الغموض، الراجع إلى تنوع المفهوم وتجرده وغناه، فراح يبحث عن قانون عام يمكن أن يحدد السمة المائزة للحداثة، ومن هؤلاء اسكوت جيمز الذي رأى أن المعلم البارز بالنسبة لعصر الحداثة هو التغيّر " فالقوانين الثابتة التي كانت تحكم الذوق قد فقدت صلاحيتها؛ ولذلك فالروائي يتجاهل التقاليد القديمة في الحبكة والمفردات والبنية الأدبية، وأرثوذكسية الرأي.."[1]، وتقوّض هذه الأسس الذوقية القديمة متأتٍ من طبيعة العصر الحديث الذي يتسارع في تغيره في كل لحظة ليفرض ذوقه الخاص المتجدد، واختلافه الراديكالي عن سابقه.

ذلك بالنسبة للسياق العالمي -الغربي منه على وجه الخصوص- بصورة مركزة، أما بالنسبة للسياق العربيّ فقد ظل مصطلح الحداثة غامضاً في دلالته ومتنوعاً في تمظهراته العملية، وذلك راجع إلى التشوش الناجم عن المصدر، وإلى المبادرات الفردية الشارحة لنوعية معينة من التلقي للمفهوم، ثم أخيرا إلى التعجل في التبشير بالطليعية والانقطاع المعرفيّ عن علائق الثقافة الذاتية بما تحمله من تراث.

غير أنّ عدداً من الباحثين والشعراء المعنيين بأمر الإبداع أخلصوا في التنظير والتأصيل للحداثة في سياق الثقافة العربية فأصدروا الأبحاث والبيانات المحددة لمعالم الحداثة والدافعة لأوهامها[2] التي تعلق بالمصطلح ولا تكاد تبارحه إلا بعد التمحيص المتروي.

من هذا المنطلق رأوا الحداثة، في أحد تعريفاتها المتواترة- بصورة ما، وإن اختلفت الألفاظ - عندهم، أنّها "موقف رؤيوي حضاري شامل وكليّ من التاريخ، فيها من الزمن والتغير والخصوصية النسبية قدر ما فيها من اللازمن والثبات والمطلق، إنها ظاهرة تطور متقدمة تسعى نحو الأمام"[3]، لكنهم رغم ذلك لم يتفقوا حتى الآن على تحديد الأفق الحداثي

---

(1) ينظر:

- Randall Stevenson , Modernist Fiction , England , Prentice Hall , Second Edition 1998, P1.

(2) نشير هنا بصورة خاصة إلى جهود جماعة شعر، وبصورة أخص إلى جهود أدونيس.

(3) د. نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، ط1، 1993م، ص50.

للإبداع العربي من حيث شروط الكتابة، وطبيعة الحساسية المطلوبة التي تحدد مسار الانتاجات النصية، بل ظل الأمر محفوفا بغموض كثيف تبدده بعض الكتابات بتميزها واختلافها النوعيّ عن السائد، وذلك جوهر الحداثة حسب رأي المتبنين لها.

ولقد نال الشعر العربي القسط الأوفر من الاهتمام الحداثي حتى لتكاد تجمع كثير من الدراسات حول الشعر العربي الحديث إزاء علاقته بالحداثة بأنّ الحداثة العربية (حداثة شعرية) في جوهرها، فالحداثة – وليس التحديث– لم تطل كثيرا من مظاهر الثقافة العربية كما طالت الشعر. ولعل التأكيد على هذا الرأي راجع إلى الأهمية المحورية التي يحظى بها الشعر في الثقافة العربية وإلى العوامل النفسية والثقافية التي تربط الإنسان العربي بالشعر، فشعوره بالتغير الذي طرأ على الشعر كان متعاظما لأنّه يرى فيه الموازي الثقافي لحياته الحضارية على مرّ التاريخ منذ أن كان يتغنى به في الصحراء حتى تغنيه به في العصر الحديث الذي يعدّ، بحق، عصر انكساراته الكبيرة وثوراته الغاضبة، ففيه يجد ذاته الحضارية التي لا تزال سارية عبر التاريخ منذ عصر الجاهلية، الذي تشوي فيه ذاكرته القومية، ومرورا بعصور أمجاده بأدوارها السياسية المختلفة، وانتهاء بتاريخه الحديث الذي ازدادت فيه وتيرة الشعور بالوجود الذاتي العربي في مواجهة التحديات الخارجية، فكلما ازدادت الأخطار المحدقة بالهوية ازداد الشعور بالذاتية طغياناً، ولا شك في أنّ الشعر العربي من ابرز مكونات هذه الذاتية في إطار الهوية العربية الجامعة.

إذاً الشعر هو مكون بارز من مكونات الخصوصية، من هنا كان التأثير واضحا للحداثة التي طرأت على مجراه، من حيث الاتجاهات الفاعلة من جهة، وردود الفعل المجابِهة من جهة أخرى.

ولقد مر هذا الشعر بتحولات إيقاعية ومضمونية في مراحل مختلفة من تاريخه، غير أنها لم تكن كذلك التحول الذي ناله في منتصف القرن الماضي، ليتحول تحولا شاملا – مع الحفاظ على انتمائه العربي – في نسقه الرؤيوي ونمطه المعماري، مشكلا إبدالا جديدا ومختلفا يحقق ما يشعر به الإنسان العربي في تلك الفترة من حاجة جمالية ملحة إلى التحرر كتلك التي يشعر بها على مختلف الصعد. ولتحديد هذه الحداثة الشعرية الطارئة نقديا اصطلح على تسمية منتجها

النصيّ بأسماء مختلفة، كالحر[1]، والحديث، والتفعيلة، والجديد، والمعاصر، والواقعيّ، وغير ذلك من التسميات التي كانت تقرن بمبرراتها النقدية لإطلاق المصطلح.

وظلت هذه الحداثة الشعرية في التقدم لتصل إلى تجاريب مختلفة -وإن كانت متقاربة- في تصوراتها للكتابة، حتى وصلت إلى التجريب النثري للشعر مستمدة روح التجربة من ثقافات أخرى؛ وبالتحديد الثقافة الغربية، ليطول الجدل النقدي حول الشرعية الثقافية لمثل هذا التحديث. بيد أن هذه الحداثة الشعرية ظلت، من زاوية أخرى وبعكس غيرها من الحداثات الأخرى، ممسكةً بأهداب الخصائص الشعرية في إطار اللغة العربية، بل، أكثر من ذلك، حافظت، في بعض مظاهرها، على النظام البيتي للقصيدة العربية، الذي ظل محل جدل واسع، وانطلقت في تحديثاتها الرؤيوية التي تصب في القالب العتيد للشعر العربي.

وكل هذا يمثل غنى للتجربة العربية في إطار شعريتها الحداثية، من هنا كانت مسائلة النص الغائب لها ذات طابع غني ومتعدد فالأنساق التي شكلت كيان الحداثة الشعرية تتنوع بتنوع التجارب وبتنوع التصور الحداثي الموازي للتجربة.

وفي هذا الفصل نحاول استكشاف فاعلية النص الغائب في شعر الحداثة من خلال نماذج محددة، تشكل عينة عشوائية للبحث، مع مراعاة أطرها التراتبية من حيث الزمان، والمكان، وغنى التجربة، ثم من حيث استجابتها للمواقع النظرية التي نود ريادتها عند استكشافنا للنص الغائب. وقد لخصناها في موقعين بغية الإيجاز والضبط. وذانك الموقعان -في رأينا- جديران بالمسائلة لانسراحهما في منجز الحداثة الشعرية الذي لا يزال مستمرا، وهما:

---

(1) مصطلح (الشعر الحر) لنازك الملائكة، وقد استمرت في التشبث بهذا المصطلح -كما يرى بنيس- كـ" تأكيد لخصيصة الحجاب الذي واجهت به (الشعر المعاصر) كمصطلح متداول بين جماعة شعر كما هو متداول في مجلة الآداب ". ينظر حول ذلك وحول أمر التسمية بصورة عامة:

- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (3) الشعر المعاصر، ص13. وبنيس ينحو في تسميته نحو جماعة شعر، كما هو واضح من عنوان كتابه هذا.

1- التاريخ بوصفه مكوناً لحالة الغياب في النص الحداثي:

والهدف الإجرائي من ريادته يتمثل في كونه موقعا حساسا بالنسبة للشعرية الحداثية، التي نكصت نحو التاريخ في معركة بحثها عن روحهاSoul searching؛ أي عن الهوية في مقابل الواقع الثقافي الرافض لها والرافضة له، كما سيتجلّى من خلال التحليل. وقد انقسم النظر فيه إلى قسمين هما:

- المادة التاريخية: بوصفها نصا غائبا فاعلا بنائيا ودلاليا في النص الحداثي. وجعلنا نص (تحولات الصقر) للشاعر أدونيس نموذجه النصي المستهدف من قِبل نموذج القراءة المجهز نظريا.
- الرمز التاريخي: بوصفه نصا غائبا فاعلا في البناء الرمزي الجزئي، ومن ثم الكلي للنص. وجعلنا نص (أضغاث أحلام سوق الطعام) للشاعر عوض الشقاع منطلق التحليل لنصل منه إلى استجلاء حالة الغياب في ديوانه (السائر في الظلمات) المتضمن للنص المحلل، والمنتظم في نسق رمزي واحد يمثل الخيط الناظم لحالة الغياب.

2- الحواريّة بوصفها مكوناً لحالة الغياب في النص الحداثي:

والهدف الإجرائي من اختبار هذا المفهوم النقدي الذي سكّه باختين هو إثبات صلاحيته في المنظور النقدي المتبنى في هذا البحث؛ ومن ثم إثبات تراكمية الجهد النقدي وتآزره في إضاءة النص، فالتالي يبني على جهد السابق من خلال التعديل والإضافة لا الطمس والإلغاء، هذا من جهة. ومن جهة عملية بحتة يسعى هذا الاستثمار لهذا المفهوم إلى الاستفادة مما يقدمه من عون في استكشاف حالة الغياب في النص الشعري الحديث انسجاما مع دعوى البحث في السعي نحو إضاءة النص الغائب من زواياه المختلفة، ومنها زاوية الحوارية. وقد استللنا منها منظورين اجرائيين هما:

- حوارية الصورة اللغوية: وفيه نسائل نصا حداثيا هو نص (ابتهالات) للشاعر عبدالعزيز المقالح، وبغيتنا من تلك المساءلة الوصول إلى رسم معالم النص الغائب،



ليس من خلال بناه الموضوعاتية Thematic Structures مباشرةً، ولكن من خلال صورته اللغوية المنطبعة في النص الماثل، ومن هنا يتسنى الوصول إلى البنى الموضوعاتية (المواقف الصوفية المتضمنة) للنص محل الاختبار كما يسهم في تكوينها النص الغائب من خلال صورته اللغوية الفاعلة في تشكيل تلك البنى.

- حوارية الدور: وفيه نستجلي العلاقة الحوارية بين نصين احدهما - بالضرورة - النص الحديث، ويقع اختيارنا هنا على نص (وردة من دم المتنبي) للشاعر عبدالله البردوني، ونص تراثي هو نص (المتنبي) سيرة وشعرا، ويعد هذا النص، في استراتيجية التفاعل، النص المركز الفاعل في تزويد النص الحديث بمقومات التكوّن بصورة الدور - في المفهوم الفلسفي - الذي يقوم على العلاقة الجدلية في القيام الوجودي لكيان من خلال علاقته بكيان آخر.

أولاً: التاريخ بوصفه مكوناً لحالة الغياب في النص الحداثي:

(1- 1) المادة التاريخيّة:

في هذه الوقفة سنحاول التعرف على تشكلات المادة التاريخية في شعر الحداثة العربية من خلال عرض نموذج شعري؛ هو نص (تحوّلات الصقر)[1] لأدونيس، فمن المعلوم في الدراسات النقدية التي تعرضت لشعر أدونيس أن قصائده "مؤلفة على هامش بنى فكرية وأشكال فنية موروثة، سواءً كانت من التراث العربي أو من تراث منطقة البحر المتوسط أو التراث العالمي. والالتقاء مع هذه البنى الفكرية والشكلية يتراوح مابين الإشارات البسيطة إلى صور حضاريّة وفكريّة وتاريخيّة، وبين الاعتماد الكليّ على هذه البنى بحيث لا يمكن فهم

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الآثار الكاملة، المجلد الثاني،، دار العودة، بيروت - لبنان، ط2، 1971م، ص43.



النص دون الرجوع إليها "[1] وهو بذلك يأتي في سياق شعر الحداثة الذي انتهب التاريخ الإنساني عامةً، والعربيّ منه على وجه الخصوص مدمجاً إيّاه في سياقاته الشعرية ومكتشفاً – بذلك– فيه اللحظات الراعشة بالشعريّة؛ وهذا الالتحام مع التاريخ في لحظات تساوقه مع لحظات الشعرية العربية الحداثية لم يقف عند التوظيف الفج لعناصره –المكونات الموضوعية والخيالية–؛ بل تعدّى ذلك ليثب إلى حيز تشعير التاريخ وإعادة انتاجه؛ بغية تلبية حاجات نصية.

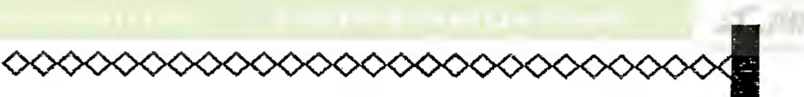
ولعل الوقوف على نص (تحولات الصقر) سيبين عن ذلك، ويوضح معالم التشكل النصي –بناءً وإنتاجا– للمادة التاريخية في ثنايا النص الحداثي الماثل. واختيار هذا النص متأتٍ من كونه نموذجاً صالحاً للدلالة على طريقة تعامل شعر الحداثة العربية مع المادة التاريخية عند واحد من أبرز أقطابها وهو أدونيس؛ "حيث تحول الصقر عنده ومن خلال الرؤية الحديثة إلى كتاب عربي مفتوح، يقرأ فيه العربي حاضره وماضيه متعانقين في علاقة جدلية تحتشد بالهم الإنساني، وتضج بأعمق الدلالات الاجتماعية والسياسية"[2].

(1– 1– 1) الرفض والتحوّل حضوراً وغياباً:

و ما يلفت الانتباه في هذا النص – عند الاختبار– هو اعتماده على رؤية محورية تمثل جوهر التجربة، ومحرق الانبناء النصي والمسير لعملية التدليل. وهي –بذلك– بؤرة النص المولِّدة لكل التداعيات النصية التي استنجد بها النص الماثل من التاريخ، وأعاد توليدها في صورة اقتباسات ظاهرة وخفية، تتراكب متضافرةً لتخلق مهيمنة موضوعيّة تتلخص فيما يمكن أن نطلق عليه – استنباطاً – (الرفض والتحول). يتوسل نص (تحولات الصقر) بجملة من الروابط النصيّة التي تمنحه حالةً من المراوحة في منزلةٍ وسطى بين منزلتي الحضور

(1) د. علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس،، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987م، ص68.

(2) د. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت – لبنان،ط1، 1981م، ص149.



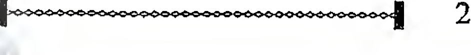
(أ- 1- 2) النّص الموازي: إعلان الغياب

وإذا كان الحضور هو علامة الغياب طرداً، فإن الغياب هو علامة الحضور عكساً؛ إذ الحضور هو الأثر الماثل لحالةٍ ما من الغياب المخلِّف للأثر. وفي هذا السياق يبدو استدعاء نصوص معينة لتكون جزءاً من النص الحاضر استدعاءً لرؤى متخفيّة في أغوار البنى الخطابيّة لتلك النصوص، ابتداءً بالعنوان أول عتبات النص ثم النصوص الموازية الأخرى من تصدير، وتنبيه، وملاحظة، وعنوان فرعي، مروراً بغيرها من التناصات المتضافرة في بنية النص الحاضر نفسه، وانتهاءً بتعالقاته النصيّة مع غيره من النصوص الأخرى.

يتكوّن النص الموازي لـ(تحولات الصقر) من علامتين لهما سمة الظهور على مستوى الإشارة اللغوية في ظاهر النّص، ولهما وظيفة إشهارية من حيث مقصديته، وبذلك فالتكوين السيميائي لهما ينطوي على ثلاثة مرتكزات - كما تقترح سيمياء التواصل - هي: الدال والمدلول والوظيفة/ المقصد. والدال - هنا - هو معطاهما اللغوي، والمدلول هو المعنى المشتق منهما مباشرة، والمقصد هو الإعلان عن حالة غياب ينطوي عليها النص في كليّته.

وأولهما العنوان إذْ يتكوّن من دالين: الأول اسم يدل على التعدد من خلال صيغة جمع المؤنث السالم (تحولات) والثاني اسم مضاف إلى تحوّلات وهو (الصقر)، والعلاقة بين المتضايفين علاقة لزوم وتصاقب دلاليين. وبالنظر في الحمولة الدلاليّة للدال الأول نجدُ أنّ التحولات تدل على حركة ديناميكيّة لها سند من التاريخ العربي عبر إضافتها إلى (علم) أو (علامة) تاريخيّة = (الصقر)، كان لها ارتباط بإدراك الذات الشاعرة من جهة، وبإدراك المتلقي من جهة أخرى بـ(الرفض والتّحوّل). ويتجلّى الفرق بين الإدراكين من زاوية أنّ إدراك الذات الشاعرة لطبيعة الرفض والتحول يتحدد من خلال اتصاله بخلفيّة فلسفية تستمدُ (مرجعها) من الفلسفة الوجودية، والماركسية، وكذا الحركة السريالية التي سيطرت على مساحة واسعة من مشغلات الإبداع لدى شعراء الحداثة،هذا من جانب، أمّا الجانب الآخر فهو تدعيم هذه الظاهرة -الرفض والتحول- بتفسير خاص للتاريخ في سياقه العربي بما تحمله كلمة (الرفض) من ذاكرة تاريخية؛ فالكلمات حسب بارت "لها ذاكرة ثانية تظل تلحّ على متونها"[1]

(1) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون




والغياب اللتين تتشابكان بصورة جدليّة. وفي تلك المنـزلة لا يحقق النص نصّيته أو أدبيته فحسب، بل يسمق إلى درجة من الشعريّة التي تهبه صلاحيّة القراءة المتعمقة، والتأويل الثري المتناسب مع نسيجه النصي المتشابك في أبعاده الدلالية التي تحتبك في جملتها لتشكل مسارا دلالياً واحداً مؤداه الرفض لحالة ما والتحول إلى حالة أخرى.

وإذا عددنا نص (تحوّلات الصقر) رؤيا شعرية؛ باعتبار أنّ " مصطلح الرؤيا يتوحّد فيه عمل الباصرة في الصّورة الحسيّة المتشكلة لغوياً مع فعل المخيلة الحلمي"[1] فإنّها تنبئ عن أضغاثٍ من النصوص المختلفة التي تجمّعت في خلفيّة اللاوعي النص **Textual Unconsciousness**، ومنها ينحبك نسيج النص الماثل، ولها ماصدقات تقبع في أغوار الرؤية التي لا توصف بالغياب إلا لتثبت حضورها من خلال ما تظهره من آثار تحررت بصورة مؤجلة من نصوصٍ مختلفة؛ حتى تثبت جدليّة حضورها وغيابها في إطار سيرورة التدليل النصي (سميوزيس). وتنطوي هذه الرؤية على وعيٍ بفعل القراءة الناقدة اللاحق لعملية الخلق الإبداعي؛ أيْ التعويل على دور القارئ الضمني **Implicit Reader** في استبطان نص الغياب المتضمن في الحالة النصيّة الحاضرة، اعتماداً على أنّ هذا القارئ- حسب ايزر- "يجسّد مجموع توجهات النص الداخلية (...)، [وهو] يوجد في النص ذاته، ويرجع وجوده إلى البنية النصية للتلقي المُحايث"[2]؛ إذ أنّ بنية النص، وبنية فعل القراءة مترابطتان بصورة وثيقة. ومن هنا تكشف القراءة عن إستراتيجية تنطوي عليها الشعرية وهي قصدية إقحام فعل التلقي في صميم عملية الإبداع حتى تضمن لنفسها الاستمرار الحيوي.

---

(1) د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م، ص159.

(2) حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،2000م، ص286.



من خلال ما تنتجه من معان، وبذلك تلحُّ كلمة (رفض) على مثول ذاكرتها في النص الحاضر بما تحمله من عدم الاستكانة إلى الثبات واتجاهها نحو (التحوّل) الدائم بتمظهراتها التاريخية المختلفة عند المعتزلة والرافضة والقرامطة، وغيرها من الحركات الثورية المتحولة على مر التاريخ.

غيرَ أنّ إدراك الذات المتلقية المعتمد على الركون إلى قبول الظواهر كما هي يتحدد من خلال النظرة السطحية التي تخامر القراءة في طورها الاعتيادي، إذ التحوّل عندها -أي في منظور القراءة السطحيّة- ظاهرة من الظواهر المعتادة الملازمة لحياة الإنسان وللظواهر المحيطة به فـ"الأشياء -حسب هيرقليطس- تجد راحتها في التغيّر"[1]. ومن هنا كان البون شاسعاً بين الإدراكين، أو فلنقل بين وعي الذات الشاعرة وإدراك القراءة السطحية متجليّة في فعل التلقي الاعتيادي الذي يقف عند السطح، ولا يغامر إلى العمق.

وتأسيساً على ما سبق يتراءى التحول التاريخي لعبد الرحمن الداخل في عدم استكانته لحكم بني العباس وخوضه غمار المنايا حتى توسّد الحكم في الأندلس[2]- يتراءى ذلك أمراً من بدهيات التاريخ. لكنّ نص الرؤيا الحاضر يصل إلى الأعمق، ويحقق شرط ملامسة" الجوهر المختفي وراء الظواهر"[3] حسب شرط هيجل للمعياريّة الجماليّة للأثر الفني، فتداخله نصّياً مع النص التاريخي (سيرة صقر قريش) ينبع عن رؤية تتبطن النص الحاضر. وما هذا التداخل النصي إلاّ مؤشر لتلك الرؤية التي تشحن النص بعمقه الدلالي وتزيد من توتر درجته

والآداب، الكويت، (2) فبراير 1978م، ص111.

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة، كتاب الرياض 113، مؤسسة اليمامة، الرياض، ابريل 2003م، ص19

(2) ينظر حول سيرة عبد الرحمن الداخل: عبد الرحمن ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، دار ابن حزم، بيروت - لبنان، مجلد (1)، ط1، 2003م، ص1518 وما بعدها.

(3) بيير زيما، النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة - باريس، 1991م، ص46.



الشعريّة.

من هنا يبدو العنوان "علامةً مزدوجة حيث تحتوي القصيدة التي تتوجها وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر"[1] هو في هذا المقام سيرة صقر قريش وبذلك يكون هذا العنوان المزدوج الوظيفة حافزاً لانتباه القارئ "نحو الموقع الذي تفسر فيه دلالية النص الذي يحتويه"[2]. إذن العنوان هو أول العتبات التي يطأها التأويل في نص التحولات؛ فهو ليس حِلْيَة للنص بل يقف موازياً له في الدلالة والرمز، ويشارك في مَوْضَعة النص وبنائه وإشهار الشاكلة الدلالية التي يسير عليها، كما يعد معقداً لتصالب نصوص مختلفة، فهو يؤشر -كما يقول فوكو في حفرياته- "إلى منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى"[3] سيقف التحليل أمامها من خلال استدراج جملة التناصات الأخرى في النص ما وسع التأويل ذلك.

أمّا ثاني تلك العلامتين فالتصدير الذي يلي العنوان بوصفه متعاليةً نصيةً تفصح عن إستراتيجية تومئ إلى مقصدية تتبطن النص، وذلك التصدير مكوّن من بنيتين نصيتين تتساوقان في مرجعيتهما، وتوصلان إلى منتج دلالي واحد هو: (رفض) الركون إلى حالة الفاقة المادية، و(التحول) إلى حالة منافية لها هي حالة الرخاء المادي. وبنية التصدير الأولى هي حديث شريف: (كادت الفاقة أن تكون كفراً). فالرفض ونشدان التحول هما قطبا الدلالة، ومعقد الرؤية في مضمون الحديث الشريف. والشعريّة إذ تبتدئ بمنطوق الحديث الشريف تضع النص في جو من التعالي نحو الأسمى من حيث الرؤية التي تتخلله، ثم تردف ذلك باستدعاء أثر للصحابي الجليل أبي ذر الغفاري: (عجبتُ لمن لا يجد قوته في بيته كيف لا يخرج على النّاس شاهراً سيفه) وما تبرزه المقولة اللغوية في هذا النص من دلالة (الثورة والرفض)

---

(1) د. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج (25) العدد (3) يناير – مارس 1997م، ص98.

(2) نفسه، ص99.

(3) ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة. سالم يفوت، ص23.

يتجلّى من خلال دال (يخرج) بما يحمله (الخروج) في ذاكرته التاريخية من مواقف أيدلوجية رافضة أبرزها موقف الخوارج الذين خرجوا رافضين، واتسمت "مبادئهم الاعتقادية بالتطرف والثورية الصاعدة حتى أواخر العصر الأموي"[1]، والنص في تذكره للخوارج تحمل ذاكرته، أيضاً، موقفهم الشعري من التناقض الاجتماعيّ وليس فقط من قضية الحكم، فـ"شعر الخوارج كان عنيفاً في محاربة العيوب الاجتماعية الأخرى من نفاق وكبر وتملق، لأنّ زهاد الخوارج كانوا على شعور تام بمظاهر التناقض في المجتمع من حوله"[2]. وهذا الإعلان، في العتبة، عند متابعة هذا الشعور الخوارجي سيُعمّق في نهاية النص في صورة رؤيا للذات الشاعرة نحو دمشق ينشطر فيها موقف الذات بين الرفض والقبول، كما كانت الحال بالنسبة للخوارج مع مجتمعهم.

يضافُ إلى ذلك التأويلات التي دارت حول خروج أبي ذر = (صاحب النص المستدعى نفسه) إلى الربذة واحتجاجه على الذين يكنزون الذهب والفضة[3]. ثم ما يتجلى في دلالة (إشهار السيف) من مناجزة ولجوء إلى الحل الأخير في سُلَّم العلاقة مع الآخر.

فالثورة، إذن، هي وسيلة التحول الناتج عن الرفض وبهذا فهي تشكل البؤرة الدلالية الجاذبة التي تعلن عنها عتبات النص، وتؤذن بانسيابها في أرجائه.

(1- 1- 3) النّص العمدة: موطن الغياب

بعد الإمكانية الإشهارية التي وفرتها علامتا النص الموازي الموجه نحو النص من جهة

---

(1) د. محمود إسماعيل، الحركات السرية في الإسلام رؤية عصرية، دار القلم، بيروت – لبنان، د.ط، د. ت، ص17.

(2) إحسان عباس، شعر الخوارج، (جمع وتقديم)، المقدمة: دار الثقافة بيروت – لبنان، ط2، 1974م، ص25.

(3) حول خروج أبي ذر إلى الربذة ينظر:

– أبو الحسن عز الدين علي ابن الأثير، الكامل في التاريخ، دار صادر ودار بيروت. بيروت – لبنان، مج (3)، د. ط، 1965م، ص114.



بوصفة موضوعا للإشهار، ونحو المتلقي من جهة أخرى، بوصفه صاحب أفق متقبل من حيث انتماؤه إلى إطار ثقافي جامع للتجربة في إطارها التاريخي الحقيقي وفي إطارها الإبداعي الرؤيوي – بعد تأدية النص الموازي لهذه المهمة، ينفتح النص على الوفرة النصية التي يقدمها نص (الصقر) التاريخيّ من الدلائل الثورية متخذا من هذه الدلائل لبناتٍ لتكوينه، ليكون موطن غيابها الدلالي عبر حضورها في صورة معادلات دلالية أنتجها النص الحداثي الحاضر.

وبمعاينة النص نستطيع الوقوف على تداعياتها = (الثورة) داخل النص وخارجه، أما في داخل النص فإنّ ما تثيره سيرة الصقر في سياقها النصي رمزاً وإشارة من رفض وتحول هو ذاته ما تثيره في سياقها التاريخي صراحةً وظهوراً؛ فلقد (رفض) الصقر الوضع السائد إبان حكم بني العباس، وراح يدأبُ، ويواجه الأخطار حتى أسّس لنفسه حكماً أموياً جديداً، سطره التاريخ على أنّه (تحول) في الصيرورة التاريخية للحكم العربي الإسلامي بصورة لافتة للنظر، وذلك ما عبرت عنه الشعرية في (أيام الصقر) النص السابق لـ(تحولات الصقر) من نفس الديوان؛ قاصّة أيامه كما تجلت في وعي الشعرية " في الحنين في الحيرة بين الحلم والبكاء"[1] حال كونه باحثاً عن "أندلس الأعماق"[2]:

هدأتْ صيحةُ البراري:

ألغيومُ تسير على النخل

تجنح في آخر النخل ورديّة الصواري؛

هدأتْ صيحةُ الرجوعْ:

أسْألها- دمشقُ لا تجيبْ

لا تنقذ الغريبْ

"هل مرَّ؟ إنْ يمر

مات بلا صوتٍ هنا أو سر".

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الآثار الكاملة، ص40.

(2) نفسه.

ساكن حيث تغفو تطيل الزفير
في حقول البكاءْ
في السرير الذي فرشته الدموعْ
في الممر الصغير
بين أجفانها والسماء العريضةْ.[1]

ما يلفت النظر في هذا المقطع هو الإلماح إلى (دمشق) في صورة موضوع تأمل للشعرية لكن ذلك الموضوع لا يظهر هنا إلاّ في صورة ظل سابق Foreshadowing لما يتصل به في نهاية النص من جدل مع دمشق التي تضع الذات في حيرة ومأزق وتناقض سيُفَصّل القول فيه لاحقاً. لكنّ ما يهمُّ الشعرية في هذا المقطع هو التركيز على حالات التحوّل التي تمرُّ بها الذات الشاعرة في النص في حالة تماسِّها مع الذات التاريخية التي تمثل نقطة ساخنة في منظور النص الحاضر، وحقيقة التحول كامنة في ما يثيره (الهدؤ) من دلالات التوقف والإخلاد إلى الموجود، بعد أن كان جزءاً من منشودٍ، ترفده الدوال (ساكن) و(تغفو) و(السرير)، مع أنّه سكون المضطرب من داخله. والسكون متأتٍ من إغفاءٍ في حقول بكاء، وفي سرير مفروش بالدّموع. وبهذا فصيحة البراري، ووردية الصواري، تحيلان على قصة الرحلة التي غامر فيها الصقر للوصول إلى غايته، وكذلك البكاء والدموع إحالة رامزة على التبعات النفسية التي عاناها الصقر من فراقٍ للأحباب وشتات للأهْل. أما لفظ (النخل) الذي يتكرر في هذا الديوان من شعر أدونيس (14) مرةً، مفرداً ومجموعاً، فهو امتداد نصي (لنخلة الصقر) التي خاطبها شعراً شاكياً إليها الغربة التي يعانيها الفارس العربي وهو في موطن غير موطنه، فهو كما قال عن نفسه وتجلى في النص الحاضر في صورة اقتباس، وفقاً لما تنقّله كتب الأدب في المقطوعات المنسوبة إليه:

أيّها الراكبُ الميممُ أرضي	أقرِ من بعضي السلامَ لبعضي
إنّ جسمي ومالكيه بأرضٍ	وفؤادي ومالكيه بأرضِ

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الآثار الكاملة، ص46.

قُــدِرَ البَــينُ بيننــا فافترقنــا   و طــوى البَـينُ عــنْ جفــوني غمــضي

قــد قــضى الله بــالفراق علينــا   فعــسى باجتماعنــا ســوف يقــضي[1]

والتكرار في نص الحضور لا ينحصر في مفردة النخلة منعزلةً عن حقلها الـدلالي، وإنْ أخذت صورة من التخصيص والتقديس في النص الحاضر ذي الرؤيا الحداثيّة النازعـة نحـو إضفاء الصبغة الـصوفيّة عـلى الكائنـات، وإنّـما يـشمل الـشجر بـصورة عامـة فنجـد دوال: (الشجر) منبثة في جميع الديوان، ولاسيما الفصل الرابع من تحولات الصقر الموسوم بـ(فـصل الأشجار)[2] وفيه تأخذ كلمة شجرة المحل الأسمى من النص متكررة (10) مـراتٍ في صـورة عنوان مكرور لـ(10) قصائد بوصفها (شواهد على قبر الصقر) كما عبر تصدير ذلك الفـصل، إلى جانب تكرارها في ثنايا القصائد نفسها، بمستلزماتها (غصون)، (أغصان)، (ماء)، (غابة). وفي ذلك تصالب دلالي بين النص الحاضر (نـص الرؤيـا) الـشعري والـنص المرجـع (الـنص التاريخي) إلى جانب الاندماج بين الأجواء النفسية للنصين، فدال (الأشجار) يوحي بالرحلـة والمشقة التي عاناها الصقر، ودال (غابة) يـوحي بـالخوف الـذي عانـاه الـصقر، ودال (مـاء) يوحي بالعطش للمنشود سيما أنّه جاء متضافراً مع دال (سحابة) في مواطن مختلفـة مـن نـص التحولات، ودال (نخلة) يوحي بغربة الإنسان العربي التاريخيّة وهو في ديار نائية.

وبذلك يجد التأويل منفذاً للربط بين مدلولات النصين من حيث دوالها علامـات عـلى التصالب الدلالي والاندماج النفسي بين النصين؛ فدوال الـنص الحـاضر تمخـضت عـن نـص (الصقر) التاريخي - الشعري، في حين أنّ معاناة الذات الـشاعرة حـاضراً وجـدت في الـنص التاريخي زاداً نصياً للعبة الخفاء والتجلّي التي مارستها في نص الرؤيا، من هنا يلقى الاقتبـاس من النص التاريخيّ حضوراً ظاهراً:

---

(1) أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيـق: يوسـف الـشيخ محمـد البقاعي، دار الفكر، بيروت - لبنان،، مج 4،ط1، 1986م، ص38.

(2) أدونيس (علي أحمد سعيد) الآثار الكاملة، ص95.

"... ولو أنّها عقلت، إذن لبكت
ماء الفرات ومنبت النخل"[1]

يتمدد هذا النص لصقر قريش لينعش الشعرية في النص الحاضر لتتجه نحو إشراك الطبيعة بنفس التجربة التي صاغها الحنين:

.. هدأت صيحة الرجوع:
ليس في عيني شيء من حياتي
غير أنّ الشجر الباكي على أرض المدينة
عاشق يسكن قلبي ويغني أغنياتي[2]؛

فالحنين ممتد، والشجر يأخذ دوره في التجربة مسهمةً دلالاته في وصل النص التاريخي بالنص الحاضر بسبب لا ينقطع في إطار جامعه النصي الأعم، ليقف ضمن تقليد شعري متصل، فالنفس الشعريّ الحزين في النص الحاضر يتصل بوجه خاص بنص الصقر بوصفه نقطة الارتكاز من جهة، ويتصل بوجه عام مع شعر الرثاء العربي من جهة أخرى، من حيث اتصاله بالطبيعة وصبغه إياها بلونه الشاحب وجعلها تتحرك بنفس المشاعر الحزينة كما تجلّت في وعي الذات الشاعرة بالقوة، وكما استقرت في الواقع النصي بالفعل، يقول النابغة الذبياني راثياً حصن بن حذيفة الفزاري:

يقولون: حصنٌ ثم تأبى نفوسهم   وكيف بحصنٍ والجبال جنوح؟[3]

وتقول الفارعة الشيبانية في رثاء أخيها:

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الآثار الكاملة، ص49.

(2) نفسه، ص46.

(3) النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم: عباس عبدالستار،، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1405هـ 1984م، ص148.

أيـا شـجر الخـابور مالـك مورقـاً؟ كأنّـك لم تحـزن عـلى ابـن طريـف[1]

فهذا التقليد الشعري العربي يحتلّ العمق من النص الحاضر، ويستثير حس التراث لدى المتلقي وهو يقف أمام النص الماثل، ويحاور النص الغائب الذي لا تني الشعرية الحداثيـة عـن استنطاقه وإحيائه في الصُّلب منها حتى يغدو من مكوناتها العضويّة بناءً وإنتاجا.

هذا عن الحزن الذي اصطبغ به الشجر، فالمعجم الـشعري للـصقر انبنـى عـلى الثنائيـة الضدية: التذكُّر/الإقدام. وحقل التذكر يتناسـب والحنين والـشجى بدوالـه المبثوثـة في ثنايـا النص، ومثال على ذلك الفعل (بكى) في قوله: (... إذنْ لبكت ماء الفرات ومنبت النخل) أمّا حقل الإقدام، في الاتجاه الآخر، فيتناسب والعزم بمولاداته التي تجلت في دوال أخـرى مثـل: (همّ) و(اركب) باعتبارها دوال استوطنت النص الحاضر لتحقق له مرامية الثورية.

(1- 1- 4) نفسيّة النّص في علاقتها بالنّص التاريخي:

استمراراً مع مسيرة التدليل في المقطع السابق يعمدُ النص في المقطع التـالي إلى ملامـسة جوهر تجربة الصقر التاريخية عبر الكشف الحدْسي عن تفـصيلات تـصل بحيـاة الـصقر مـن زاوية المشاعر النفسية الدقيقة التي صاحبت تحولاته، ليوظفهـا علامـاتٍ دالـةً عـلى الـصياغة النفسية التي صاحبت النص الحاضر، من حيث انبثاقه عن تجربة تحاول أن تصل نفـسها نـصيّا بتجربة النص التاريخية:

يا مرايا الضياع الطويل:

غيّري صورة القمر

لم يعد وجهها هناكْ

أمس كنّا على القمر

فرأيناه عارياً

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، كتاب الأغاني، إعـداد مكتـب تحقيـق دار الـتراث إحيـاء الـتراث العربي،دار إحياء التراث العربي، ج12، ط2،بيروت – لبنان، 1997م، ص332،

ورأيناه في الثيابْ

وصعقنا من النظرْ

كان وجهاً من الترابْ

غيّري صورة القمر

لم يعد وجهها هناك

يا مرايا الضياع الطويلْ...[1]

فالتحولات التي ترمي إليها الشعرية هي تحولات نفسيّة في جوهرها، فهل ما مرَّ به الصقر من تحولات، ومن فقدٍ للأهل والأحباب، أوصله إلى وصم تحولاته أو (الدنيا التي رآها عارية ومكتسبة = متحولة) بأنها مرايا الضياع الطويل؟ أم أن الشعرية حاولت أن تتخفف من ثقل القناع التاريخيّ، وليس النص، لتدخل في موجة وجودية أفضت بها إلى تفسير الحلم الذي تحمله الذات في تجليها النصي والتاريخي بأنه (ضياع طويل) لا مفرّ للإنسان من أن يتحمله حتى يحقق وجوده القائم على الحرية؟ كل ذلك مقبول في دائرة التأويل ومستساغ. لكنّ اختيار الشعريّة ضمير الجمع محوراً أسلوبياً في هذا المقطع بعد توالي حركة ضمير الإفراد يشي بحالة من التوحُّد النفسي بين (الذات الشاعرة) و(الذات التاريخيّة) لينتج منها (ذاتاً متحولةً واحدةً) اتخذت الشعرية من (القمر) معادلاً موضوعيّاً لها يتراسل معها في تحولاته الدائمة؛ فهو في صورته الفلكيّة الطبيعية يتحول طوراً طوراً، ابتداءً بكونه هلالاً، وانتهاءً بكونه محاقاً، دائباً في حالته تلك المنعكسة في مرايا الزمن (الضياع = من منظور الشعريّة الوجودي) الطويل. وبذلك تتشابك دلالة (القمر) المتحولة، مع دلالة الذات المتكلمة بضمير الجمع ما أسميناها بـ(الذات المتحولة الموحّدة)، في علاقتها الجدليّة مع حتميّة العامل الزمني.

وحالة الانفصال في ظاهر المقولة اللغويّة بين (القمر) و(الذات الموحدة) من حيث إنَّ الأول يأتي في سياق المتكلّم عنه، بينما الثاني يأتي في سياق المتكلم- لا تنفي حالة اتصال في

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الآثار الكاملة، ص47.



الباطن الدلالي: (القمر= الذات الموحدة) بحيث تبدو صورة الآخر في المرآة، حسب المفهوم اللاكاني **Lacanian**، مرايا الضياع الطويل حسب المنطوق النصي، - تبدو "رمزاً أو علامة أو دالاً يشير إلى الأنا""[1] وعلى الرغم من ارتباط هذا المفهوم بما يسميه لاكان مرحلة المرآة **Mirror Stage** من حياة الطفل، فهو يشكل" حالةً نسعى إلى تحقيقها باستمرار بردم الهوة التي تفصم الذات أساساً""[2]. وترتيباً على هذا الاستبصار النفسي لقضية سعي الذات نحو الاكتمال المثالي للأنا من خلال الآخر يتراءى المقطع السابق مكتنفاً لهذه الرؤية عن طريق توزيع الوظائف على عناصر القضية:

المرآة = مرايا الضياع الطويل

الأنا = الذات المتكلمة في النّص بضمير جمع المتكلمين.

الآخر = القمر.

بيد أنّ التحليل لا يستطيع التغاضي عن حضور (مرآة نرسيس) الأسطورية التي تشكلت في النص الأدونيسي بصور مختلفة حسب مراحل تطوره الشعريّ "من القناع إلى المرايا""[3]. مع أنها -هنا- تأتي مطالبة بتحطيم صورة القمر (نرسيس) ليظهر في (تحولاته) المختلفة، أو بمسوخه المتعددة ليظهر عارياً على حقيقته، أو مكتسيا بصورٍ من تحولاته.

و لقد اتخذت الشعريّة من التعدد الموسيقي أداةً لجلاء التعدد الصوتي **Polyphone** ذي الطابع النفسيّ في هذا المقطع، فالصوت الذي يشبه صوت المنشد في موقف جنائزي مهيب: (يا مرايا الضياع الطويل) انتظم في تفعيلة (فاعلن)، بينما الصوت الذي يشبه الهمهمة المكبوتة ينحو في موسيقاه نحو مجزوء الخفيف (فاعلات مستفعلن): (غيّري صورة القمر....الخ).

هدأت صيحة الرجوع:

---

(1) د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص231.

(2) نفسه.

(3) د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت - لبنان، 1999م، ص71.

أمضي ويمضي معي الفراتْ
تتبعني الأشجار كالرايات
تتبعني عينان من مجامر السنين
أرقصُ في خواصر التنينْ
مع نجمة سوداء[1].

تستمر اللازمة النصية (هدأت صيحة الرجوع) في التكرار كتلك اللازمة الإنشادية التي تكررها الجوقة الموسيقية بوصفها البؤرة التي تتكثف فيها المعاني المختزلة معاني الحزن والشجى، فصيحة الرجوع التي كانت تتلجلج في الأعماق أخذت في التراجع نحو السكون فالقدر قد حُمّ، والتصميم قد بلغ مداه الذي يسجله في التاريخ.

ومن ثمّ، تبدأ حركة الفعل المضارع في السيطرة على النص في ميل واضح نحو حركة نفسية رافضة لـ(الرجوع) والتراجع، وفي ميل نحو الحكي المخفف لشعور باهظ عن طريق استثمار عنصر السرد في النص الحاضر يلامس دلالياً السرد الذي نجده في السيرة التاريخية لعبد الرحمن الداخل وهو يقصها علينا، وتتخذها الشعرية استراتيجية موجهة للنص في مفتتح (أيام الصقر) يقول –سارداً– بعد حادثة مقتل أخيه الأصغر أثناء هروبهما: " ومضيت إلى وجهي: أحسب أني طائر وأنا ساعٍ على قدمي"[2]. ولئن كان الحكي في النص الحاضر يتخذ من الفعل المضارع أداةً لتثبت راهنية اللحظة الشعرية وحيوية المادة التاريخية في آن، فإن النص التاريخي قد أسند أحداثه إلى الفعل الماضي بوصفه = (النص) نقشاً خالداً يتطلب" فك هيروغليفياته"[3] حسب تعبير نيتشه. ومن هنا يحصل التقابل الدلالي بين الفعل (أمضي) مضارعاً مع فاعل مستتر تسترَ الذات المتكلمة في النص الحاضر، و(مضيْتُ) ماضياً مع فاعل بارزٍ بروز الذات الساردة في النّص التاريخي.

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الآثار الكاملة، ص48.

(2) نفسه، ص25.

(3) د. الزواوي بَغورة مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، ص 27.

وما يتكرر في الصياغة من ذكر بعض الألفاظ – وقد وقفنا على شيء منها آنفاً –مثل: (الأشجار، الفرات) فهو على المستوى الفيزيقي للنّص يشكّلُ " (حزمةً أسلوبية) –أي ما في النص من مؤشرات دالة[1] – "تتكرر مفرداتها في الديوان لتؤشر إلى قصة الصقر في بعدها التاريخي، وهو على المستوى النفسي يضعُ في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر"[2]. وهي في هذا السياق فكرة الانشداد نحو نص الصقر باعتباره المباطن التعبيري، والمولد البنائي والدلالي للنص الحاضر.

وملحظ آخر، هو أنّ النص يزيد في التصميم على إبراز الحالة الشعورية للصقر في قوله: (تتبعني عينان من مجامر السنين) عن طريق رصد حركة أعداء الصقر، وحركته هو، مع ربطها بالبنية الزمنية النازعة نحو الإبهام (السنين)، ما عدا ما يشكله المضاف (مجامر) من انفراج في بنية الإبهام باعتباره دالاً واصفاً للمضاف إليه؛ فهو يمحّض دال (السنين) للتخصيص؛ فليست كل السنين ذات مجامر، واستتباعاً ليست كل التجارب في التاريخ كتجربة الصقر.

وهذا المنطوق المستلب الدلالة من سيرة الصقر شعراً يثير غير قليل من الهلع في النفس؛ فالأمل، من جهة، يحدو نفس الداخل التوّاقة للعزم والمغامرة. وفي الآن ذاته يتربصُ الموتُ بها الدوائر. وذلك ما كنّتْ عنه الشعرية في عبارة (أرقص في خواصر التنين) فالتنين رمز للخطر والهلاك، استناداً إلى الموروث الأسطوري والشعبي الذي تحمله كلمة (تنين) ثم إلى دلالاتها في سياق الشعرية العربية؛ حيث يضمنها الحلاج معنىً تماهى معهُ النصُّ الماثل، يقول الحلاج:

نديمي غير منسوب إلى شيء من الحَيْفِ
سقاني مثلما يشربُ فعل الضيف بالضيفِ

(1) عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،، ط1، 2000م، ص47.

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت – لبنان، ط5، 1987م، ص276.

فلـمّا دارت الكـأسُ.. دعـا بـالنّطع والـسيفِ
كذا من يشربُ الراحَ مع التنـين في الـصيفِ[1]

فالتنين كما يقول ماهر شفيق فريد "رمز لمعانقة الخطر ومضاجعة الأهوال"[2]، كما هي الحال بالنسبة لعبد الرحمن الداخل الذي دفعته الآمال العظيمة لمعانقة الخطر.

وعلى الرغم منْ أنّ الدوال (أرقص) و(الخواصر) جمع خاصرة وكلاهما من حقل دلالي واحد، وكذلك (نجمة) التي يكتّى بها في الحس الغزليّ العربي عن المرأة الحسناء - عـلى الـرغم من أنها كلها تشي بالنشوة والمرح، إلا أن المفارقة اللفظية Verbal Irony تسرف في أبعاد هذه الدوال عن حقلها المعهود، وتنحلها معنى الخوف، فالرقص ليس بمخاصرة حسناء، ولكن في خواصر التنين، والنجمة تأخذ سماتٍ نوعيَّةً Semantic Features مختلفة بفعـل الـصفة (سوداء). وبذلك يسهم الأسلوب في توجيه الخطاب الشعري الحاضر ليتصل بنص الصقر في دلالاته النفسيّة القصوى.

ومن تلك الدلالات مايكتنف نـص الـصقر تاريخيـاً ويـتجلى واقعـاً معاينـاً في الـنص الحاضر من دواعي الحيرة والاضطراب النفسي بفعل المغامرة والغربة:

غير أنّ الصواري
نغمٌ جارح القرار:
"إنّ جسمي ومالكيه بأرض

---

(1) الحسين بن منصور الحلاج، ديوان الحلاج، أعدّه وقدّم له: عبده وازن، دار جديد، بـيروت- لبنـان، ط1، 1998م، ص140.

(2) ماهر شفيق فريد - (مقالة عن رامة والتنين للخراط) -، رواية عظيمة، مجلة الثقافة، القاهرة، العـدد82، مايو1981م، ص94. نقلاً عن:

- أحمد خريس، ثنائيات ادوار الخرّاط النـصية (دراسـة في الـسردية وتحـولات المعنـى)، أزمنـة للنـشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 1998م، ص40.

وفؤادي ومالكيه بأرض"

هدأتْ صيحة الرجوعْ

غير أنّ الصواري وطن للدموعْ:

"... ولو أنّها عقلت، إذن لبكتْ

ماء الفرات ومنبت النّخلِ"

هدأت صيحة الرجوعْ:

حائرٌ حائرٌ ولي لغة تهدر مخنوقةً ولي أبراجْ

حائرٌ أصلب النهار ويغويني رعب في صلبه وهياجْ

حائرٌ تأخذ الشواطئُ ميراثي وتحمي صباحي الأمواج،

... "غنيت عن روضٍ وقصرٍ شاهقِ

بالقفر، والإيطان في السرادق

فقل لمن نام عن النمارق

إنّ العلى شدتْ بهم طارق

فاركب إليها شبح المضايق

أوْلا، فأنت أرذلُ الخلائقِ"[1].

والخطاب الشعري على الرغم من توجهه نحو الذات واضطراباتها في خوفها من الرحلة وما تستتبعه من غربة وأهوال إلا أنه يتجه إلى الخارج ليبدد الحيرة بالفعل؛ فالصفة "حائر" متبوعة بأفعال مضارعة (تهدر)، (أصلب)، (تأخذ)، (يغوي)، (تحمي) وكلها تعمل بصورة دلالية معاكسة لحدثيّة اسم الفاعل (حائر) المتكرر قصداً، والمتروك خبراً لمبتدأ مسكوتٍ عنه، لن يكون -ضرورة- إلا الضمير (أنا).

ومن ثَمّ تتجه هذه الفاعلية نحو الاستدعاء المباشر والمنصّص من شعر الداخل تشد به من ظهر دلالتها في النص، وتشركه في الوصول إلى الغاية الأخيرة، وهي الخروج من مأزق

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الآثار الكاملة، الصفحات 48، 49، 50.

(الحَيْرة) والدخول في مسار (الهم الطارق) الذي يوصل إلى (المعالي). ولإبراز هذه النغمة النفسية الإيجابية في النص المستدعى تظاهرتْ عناصر النظم، إفراداً وتركيباً، على بث جو الفاعلية في النص، فالفعل (غنيتُ) يعبر عن أمنية تسكن الأعماق البعيدة وتلامس وجدان الصقر، في حين أن (نام) يأتي في الصياغة لذم الحالة المناقضة لحالة الهم والعزيمة وركوب شبح المضايق. ولهذا يضع النص متلقيه في وجه المفاصلة المعبر عنها بأداتي العطف والنفي: (أو) التي تحيل على حالة تحقق المطلوب بفعل الأمر (اركبْ)، و(لا) التي تحيل على الحالة المناقضة، متبوعتين بخطاب قاسٍ للذم من لم يسلكْ دَرْبَ المعالي الوَعْر (شبح المضايق)، وذلك ما تفصح عنه الصياغة في مختتمها: (أوْ لا، فأنت أرذل الخلائق).

وهذا يعبر في مجمله عن جدل نفسي اتخذ أسلوب التجريد في خطابه للذات في صورة آخر تحثه على الفاعلية الثورية عن طريق الأسلوب. ويستغلّ النص الحاضر هذا الحث النفسي على الفاعلية ساحةً لاشتغاله الدلالي المعبر عن قلق نفسي ذي تجربة مناظرة.

(1- 1- 5) أسلوبيّة النّص في علاقتها بالنّص التاريخي:

وفي مقابل هذه الفاعلية النفسية التي تجلّت في النص التاريخي (المقتبس) يؤسس نص الشعرية الحداثية الحاضر له فاعلية حيّة عن طريق أسلوبيته المرصعة بدوال متصلة بدلالات الفاعلية نحواً وتدليلاً:

هدأتْ صيحة الرجوع:
طاغٍ، أدحْرجُ تاريخي وأذبحُه
على يديّ، وأحييه،
ولي زمنٌ أقوده، وصباحاتٌ أعذبها
أعطي لها الليل، أعطيها السراب،
ولي ظلٌّ ملأتُ به أرضي
يطولُ، يرى، يخضرُّ، يحرقُ ماضيه ويحترقُ
مثلي



ونحيا معاً نمشي معاً وعلى

شفاهنا لغة خضراء واحدةٌ

لكنْ أمام الضحى والموتِ نفْترقُ[1].

فبعد اللازمة النصيّة (هدأتْ صيحة الرجوع) تنحو الصياغة نحو التعالق مع النص المقتبس ذي الفاعلية الدلالية مفتتحةً بـ(طاغٍ) اسم الفاعل المستمد دلالته من اللسان في تجليه المعجمي البسيط؛ باعتبار أنّ الطغيان فعل قوة وسطوة يتصل بالطبيعة أمِّ الإنسان التي تتميز بالشدة، وفي لغة التنزيل {إِنَّا لَمَّا طَغَا الْمَآءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ}[2]. ثم من اللسان في تجليه السياسي فالطغيان ومنه (طاغٍ) وطاغية يحيل على البطش والغلبة. وحدثيّة اسم الفاعل (طاغٍ) في تجليه النصي تتماهى وتتشابك مع حدثية متتالية الأفعال المضارعة اللاحقة له تفسيراً لمعناه، وتفصيلاً لما أجمله من دلالات (أدحرج)، (أذبح)، (أحيي)، (أقود)، (أعذّب)، (أعطي = مكرّراً مرتين) بفاعلها المستتر (أنا). ومن واقع هذه الفاعلية يتحوّل الفاعل المستتر لكل هذه الأفعال (أنا) من كونه فاعلاً وظيفيّاً في نحو الجملة إلى كونه فاعلاً دلاليّاً في نحو النّص. ونفس الفاعلية التي تنسب للذات الشاعرة في النص تنسب لظله الذي (ملأت به الأرض) فهو: (يطول)، (يخضرُّ)، (يحرق)، (يحترق)، لكنه عند لحظة الاحتراق يتوحّد مع الذات الشاعرة وذلك ما كثفه المتضايفان (مثْلي). ومن ثَمّ، يفضي فعل التوحد إلى اتّحاد ضمير المفرد المتكلم (أنا) مع ضمير المفرد الغائب (هو) في ضمير جمع المتكلمين (نحنُ) فتنطلق الأفعال في دورتها الثالثة:

(نحيا)، (نمشي) متبوعين بحال واصفة للفاعل إعراباً، ودالة في العمق على معيّة ضمير المفرد المتكلم لضمير المفرد الغائب (معاً)، ثم يأتي الفعل (نفترقُ) فاضّاً لتشابك المعيّة.

من هنا يبدو النظم النصي في اعتماده على "معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الآثار الكاملة، ص51.

(2) سورة الحاقة، الآية (11).

شأنها أنْ تكون فيه"[1] مسهماً في إنتاج ما أسميناه بدلالة الفاعلية التي تعالق فيها النص الحاضر بالنص التاريخي؛ فالكلمات" تكتسب معنى بحسب المكانة مثل كونها فاعلاً أو كونها مفعولاً أو ظرفاً أو حالاً أو تمييزاً أو مضافاً إليه أو غير ذلك"[2]، وعلى ذلك كان لنص الحضور فاعلية توازي فاعلية النص التاريخي من خلال بنائه اللغوي المقام على حدثية اسم الفاعل إجمالاً، وعلى حدثية الأفعال المضارعة وفواعلها تفصيلاً.

يبقى أنّ نشير إلى أنّ (سيميائية المقام) في هذا المقطع اللاحق للنص المقتبس من شعر الصّقر اقتضتْ أنْ يبرز في صورة (صدى) لـ(الصوت) التاريخي بعد أن أفضى بمقالته الفاصلة الداعية للنهوض وللفعل بعد الحَيرة والتردد. لكنّ النص لا يتيح لنا -مع ذلك- أن نفصل بين الصوت والصدى، أو أن نقول كما يقول الدكتور إحسان عباس إنه"عند هذا الحد ينتهي الصقر التاريخي ليبدأ الرمز"[3] فالصقر التاريخي، ما أسميناه بالصّوت، يحيلُ على نص، والنص كما يقول رولان بارت: "فعالية كتابية (...) في فضاءات الخطاب غير المتناهية"[4] وهذه الفعالية تقتضي وجود طاقة نصيّة كامنة وقادرة على التشكل في المؤسسة الكتابية بصورة مستمرة، وذلك هو الممكن الدائم، والمتحقق الناجز في نص الصقر.

(1- 1- 6) أسطورة النص في علاقتها بالنص التاريخي:

ومن المثير للملاحظة تقصُّد الشعرية في الصياغة اللجوء إلى ثنائية (الخضرة/ الاحتراق). وهي ضدية الطابع في السطح النصي، فوجهها الأول يحمل الدلالة على النماء والتكاثر، في حين أنّ الثاني يحمل الدلالة على التدمير والإهلاك. لكنّ هذا النظر إلى السطح

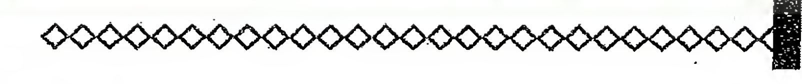
---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م، ص87.

(2) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، د. ط، د. ت، ص35.

(3) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص85.

(4) د. منذر عياشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص125.



يبدده التأويل لهذه الثنائية في إطار منظومتها النصية الجامعة في شعر أدونيس؛ فالخضرة والاحتراق معادل رمزي أسطوريّ للتجدد والانبعاث (=الصيرورة في العرف الفكري للحداثة = التحوّل في منطوق النص الحاضر) ومن هنا، كثر ورود مشتاقات الخضرة في شعر أدونيس، فالظل في النص الحاضر (يخضر)، و(اللغة خضراء)، واللغة الخضراء هي اللغة التي لا تعرف الجفاف ولا تصاحب إلا الحالات الإبداعيّة المتفردة؛ من هنا اتصفت ريشة الحلاج في (أغاني مهيار) بأنّها خضراء:

"ريشتك المسمومة الخضراء". [1]

أما (الاحتراق) فيبلغ نسبةً عالية من التردد في شعر أدونيس، وله ارتباط واضح بالبعث والتجدد والتحول، فظل الذات الشاعرة -كما مر- (يحرقُ ماضيه ويحترق)، والصوت الآمر لدمشق - كما سيأتي - يقول: (موتي هنا واحترقي وعودي) فالاحتراق مرتبط بالتجدد والانبعاث من خلال تعالقه بأسطورة (فينيق) Phenix "الذي يحترقُ حتى يستحيلُ رماداً ثم ينهض -مرةً أخرى- من رماده فتياً مخلّداً". [2] كما أنّ الاحتراق يندرج ضمن الحقل الدلالي للنّار ويتعالق معها في هذا النص في إطار الدلالة الكلية للنص وهي التحول الناتج عن التجدد، كما سيأتي لاحقاً في إطار جدل الرفض والقبول.

(1- 1- 7) رؤيا النّص: جدليّة الرفض والقبول

يضع النص (دمشق) المدينة العربية العتيقة في صورة ذات تتجاذبها حالتان شعوريتان متناقضتان، حال كونها بؤرة رؤيا حلمية، يستقرّ عليها النّص في لقائه مع نص الصقر التاريخي، والاستقرار عليها يتوجها علامةً سيميائيةً جامعةً بين النصين التاريخي والحديث. مع فارقٍ تأويلي يؤديه النص الحديث في صورة موقف مشطور بين ثنائيّة الرفض والقبول:

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الآثار الكاملة (المجلد الأول)، ص506.

(2) د. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي، مجلة فصول، مج (1)، العدد (4)، يوليو، 1981م، ص133.

هدأتْ صيحة الرجوعْ:

أحلمُ يا دمشقْ

بالرعب في ظلال قاسيونْ

بالزمنِ الماضي بلا عيونْ

بالجسدِ اليابس، بالمقابر الخَرْساءْ

تصيحُ: يا دمشقْ

موتي هنا واحترقي وعودي

تصيحُ: لا، مُوتي ولا تَعودي

أيّتُها الطريدةُ المليْئَةُ الفخذين يا دمشقْ.

يا امرأةً منذورةً لكلِّ منْ يجيءْ

للحظِّ، أو للعابرِ الجَريءْ

ترقدُ في حمّى من ارتخاءْ

تحتَ ذراع الشرقْ

رسمتُ عينيكِ على كتابي

حملتُ ميراثكِ في شبابي

في الغوطة الخضراء في جبال قاسيونْ

يا امرأةً للوحل والخطيئهْ

أيّتُها الغوايةُ المضيئهْ

يابلداً كان اسمه دمشقْ...[1]

في هذا الاستئناف بعد (اللازمة الافتتاحيّة) يظهر ضمير المتكلم بصوت هادر متفرداً في المشهد الحلمي المفتتح بالفعل المضارع (أحلمُ) تماهياً مع الطبيعة الرؤيوية للنص الحاضر -كما أشرنا إلى ذلك سابقاً-، والحلم موجه إلى دمشق = (رمز الانتماء الوطني للذات الشاعرة،

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الآثار الكاملة (المجلد الثاني)، ص53.

ورمز الانتماء التاريخي للصقر بوصفها عاصمة الأمويين الأولى). ومن هنا يبدو الفعل (أحلمُ) مفتاحاً سحرياً لعالم من الحلم النصي حيثُ تتشذر الدلالة، وتتشعثُ أضغاثاً تدلّ في لاوعيها على حالةٍ من التأزم والتوتر بين الذات ودمشق كما سيتضح لاحقاً. والملاحظ أنّ الذات حاولت أن تُبْرِز دمشق في مرآة حلمها في صورة موضوع تأمل، ناظرةً إليه من مخيال حلمي منحاز، فبعد الصورة الكابوسية المريعة التي تتشكل خطوطها من: (الرعب) و(الزمن الماضي بلاعيون) و(الجسد اليابس) و(المقابر الخرساء) حال كونها تصيحُ بصوت واحد مخاطبةً دمشق: (موتي هنا واحترقي وعودي) بل حال كونها شاطحةً في صياحها: (لا، موتي، ولا تعودي) – بعد تلك الصورة المريعة تُظهِر الذات- بطريقة لاواعية –الصورة المغرية لدمشق الحسناء الشرقية، (الطريدة المليئة الفخذين)، (المرأة المنذورة لكل من يجيء)، (ترقد في حمّى من ارتخاء تحت ذراع الشرق).

ومفاجأة النص بهذه الصورة الجسدية – الجنسيّة **Erotic** لدمشق -بغير سابق إشارة- أباح لنا توجيه الحكم على مخيال الرؤيا الحلمية بأنه منحاز باعتبار أنّه يعكس نموذجاً مفروضاً "أكثر ممّا يعكس موضوع التأمل أو البحث أو التخيل"[1] وهذا النموذج المفروض هو نموذج المدينة الشرقية في المخيلة الاستشراقية التي "تتمثل في جسد خال من الفاعلية مسجى على الأرض، طريحا على الفراش، معروضا للمشاهدة والتخيل، هذا الجسد تتكرر مرادفاته في امرأة لينة شهية لدنة رخوة"[2]. أيْ أن الذات على الرغم من اتخاذها من دمشق موضوعاً لتأملها الشعري- الحلمي لم تستطع فصل ذلك الموضوع عن إسقاطات الذات (ذات الطابع الاستشراقي) المسلطة على موضوعها سلفاً، فدمشق المحبوبة أصبحت من بنات الهوى الجواري الهابطات من مقاصير (ألف ليلة وليلة) أمعن النص في حبك وتكثيف ملامحها الفنطاسيّة. لكنّ أمر إسقاطات الذات على الموضوع – دمشق لم يأت اعتباطاً فدمشق تمت إلى

(1) د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص37.

(2) محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي: الكتابة العربية في عالم متغير (واقعها، سياقاتها، وبناها الشعورية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2005م، ص145وص146.

الذات بصلاتٍ تجعلها متواشجةً معها في خصائصها الذاتية ومشخصاتها الكيانيّة، فهي وإن أخذت تلك الصورة الفنطاسية المحيلة على نمطية الصورة العجائبية لمدائن الشرق من زاوية نظر غربية، حتى تموضعت بها = (الصورة) في عمق الخطيئة، وفيها صارت هي "الغواية" اسماً تجاوزت به مجرد الوصف - إلاّ أنّها لا تنفصل عن الذات ومستلزماتها. ولقد تكفلت المفارقة بالقِران بين المتناقضين في وعي الذات المتكلمة فصارت الغواية (مضيئة) بعد خروجها من (الوحل والخطيئة) لامرأة (اسمها دمشق). ومن هنا يبدأ الانسراب في تمظهر آخر، مثالي، لدمشق لدى الذات المتكلمة:

رسمتُ عينيك على كتابي
حملتُ ميراثك في شبابي
في الغوطة الخضراء في سفوح قاسيونْ.

وتظلّ (دمشق) تسيطر على الموقف الشعوري للذات الشاعرة حتّى يبلغ النص غايته الإبلاغيّة المتجافية عن الاستقرار على مهاد دلالي متحدّ. وذلك يحتاج منّا إلى فضل بيانٍ سنحاول اتمام القول فيه منجماً بعد المقاطع المتبقّية. فانتهاء المقطع السابق بنقاط ثلاث يدلّ في عرف الكتابة على بتر متعمد يطلق المجال للمتلقي للاسترسال في التوقُّع:

أمسِ،
أنا والشعر والنهارْ
جئنا إلى الغوطة واقْتحمنا
بوابة الرجاءْ
نستصرخ الأشجارْ
نستصرخ الحقول والمياه
ننسجُ منها رايةً وجيشاً
نغزو به سمائك السوداء
ولم نزل ننسج يا دمشقْ
لا الموتُ يُلْهينا ولا سِواهْ

أنى لنا الموتُ أو الراحة يا دمشقْ؟
وأمسِ في نوميَ يا دمشقْ
سوّيتُ تمثالاً من الصلصالْ
حفرتُ في خطوطه البيضاءْ
تاريخك الأسودَ يا دمشقْ
ورحتُ في رغْبٍ وفي ابتهال
أسقطُ كالزلزال
على روابي جلّقَ الجميلةْ
أحضنها أضربها أغني – ها ها هلا هلالْ
وقلْتُ: لا فلتبقَ في حنيني
وفي دمي دمشق
وقلتُ: لا، فلتحترقْ دمشقْ
واستيقظت أعماقي القتيلةْ
مذعورةً تصيحُ: وا دمشق...(1)

ألمعنا آنفاً إلى تجافي النص عن الاستقرار على مهادٍ موحدٍ من دلالة، ولعل لذلك القول ما يبرره فالعلاقة مع دمشق قد أفقدت النص توازنه المنطقي فأصبحت الذات فيه توبخ- بطريقة سادية- دمشق المحبوبة وتصفها كما توصف المرأة الرخيصة، ثم لا يفتأ النص في ذلك التوبيخ حتى يرسم لنا تمثالاً شاخاً لها يضعنا أمام صورة مناقضة لدمشق الأولى. لكنّ هذا التناقض يمثل للتأويل المحايث حالة من تمزق الذات وتشظيها أمام (الآخر)؛ فعلى الرغم ممّا رأيناه من شأن طغيان تلك الذات وسطوتها، فإنّ هناك (آخراً) لا تستطيع أن تفلت من سطوته الساحرة، وذاك الآخر هو (دمشق).

وإذا كانت القراءة الجيدة **Good Reading** من منظور بعض دعاة التفكيك كهيليس

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الآثار الكاملة،الصفحات54، 55، 56.

ميلر" لا تتجنب تناقضات الموضوع ومآزقه المنطقية"[1] فإننا لا نستطيع إلا الاعتراف بالتناقض في ظاهر النص مع ادخارنا لحق الاحتفاظ بما يحويه النص في طياته من وجوه تختلف مذاهب التأويل فيها. وإلى ذلك فإنّ ما يسترعي انتباه القراءة هو اعتماد الصياغة على مركزية ضمير المتكلم المفرد (أنا) اتصالاً مع المقطع السابق له تماماً ومع المقطع اللاحق له الممتد إلى آخر النص في نفس الخط الدلالي حتى آخر النص.

وفي نظرة استرجاعية إلى المقطع الذي كان يهيمنُ عليه ضمير المتكلمين (نحنُ) نجد الصياغة تستخدم ظرف الزمان (أمسِ) لتقول:

أمس كنّا على القمر

متبوعاً بالفعل (كان) وفاعله ضمير جمع المتكلمين (نا) ليشي بامتزاج الصوت وازدواجه من صوت ذاتين موحدتين في رؤيا النص. أما هذا المقطع، محل التحليل، فنجد الصياغة فيه تستخدم ظرف الزمان (أمسِ) لتقول:

أمس،

أنا والغوطة والنهار...

جئنا.. الخ

لكنه = (الظرف أمس) متبوع بالضمير المفرد (أنا) وإن لحقته عدة ضمائر مجموعة؛ فهي تحيل على الذات المتكلمة ومستلزماتها المجيّشة معها لإنتاج الفعل. وبنفس الطريقة يحصل استئناف النص:

وأمسِ في نوميَ يا دمشقْ

سويتُ تمثالاً من الصلصالْ

... الخ

مع متوالية من الأفعال فاعلها ضمير المفرد المتكلم. وبرغم ما أشرنا إليه آنفاً من التفرد

---

(1) بيير زيما، التفكيكية: دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت -لبنان، ط1، 1417هـ 1996م، ص107.

الدلالي الذي يوحي به ضمير الإفراد وانحصاره في الدلالة على ذات متعيّنة واحدة، فإنّ هذه الذات (المتكلمة) أصبحتْ ترى في نفسها هي (ذاتاً تاريخيّةً غير متعيّنة) -بدلالة الظرف المبهم (أمس)- خالدةً وساريةً في التاريخ، وكأنّ الزمن قد استدار كهيئته الأولى، فأصبحت هذه الذات تملك من الخلود والسريان في أوصال التاريخ ما لا يملكه غيرها؛ فهي تمثل فلسفة التحول المستمرة عبر التاريخ المتخطيّة لوهم الثبات باعتبار أنّ "الثبات هو المظهر السطحي، الذي تكمن من ورائه تحولات وتغيرات أعمّ منه"[1]. تتخذ الذات لها موقعاً وسطاً في هذا المسار من التحوّلات، فظرف الزمان المبهم (أمسِ) يُحيل على تاريخ غير محدد من عمر دمشق ترجح القرينة المقاميّة أنّه زمن وجود (الصقر). ولكنّ التأويل يصرّ - مرةً أخرى - على كون نص الصقر نصاً متعالياً على الزمن في منظور الشعريّة، فالرؤيا التي احتملها النص الحاضر تزيد في تَشْعيث عامل الزمن وتعالى عليه.

وهي من جهة أخرى تمزق موقف الذات من (دمشق)، وكأننا أمام ذوات متناقضة لا ذات واحدة. وهذه الذات تقف موقفاً متدابراً ومتنافراً مع نفسها من دمشق حتى تضع المتلقي في مأزق الحيرة المتأتي من المراوغة الدلاليّة **indeterminacy** للنص. من ثم يلجأ التأويل للإفلات من أزمة المراوغة عبر استكناه المعاني المدفونة واللامحددة، فتترآى (دمشق) في أفق التأويل غير (دمشق) حال كونها دالاً على فضاء مكاني محدد، بل تنزع لئن تكون- تأويلياً - معادلاً موضوعيّاً لـ(الذات الجمعيّة) التي تتخذ الذات المتكلمة في النص منها آخر تجادله مكافحةً بصورة متناقضة جديرة بالتأمل. ومدار ذلك التأمل مستوحى من النص على النحو الآتي:

الذات تجيّش جيشاً من مكونات دمشق الطبيعية لغزو دمشق نفسها ودحر (سماءها السوداء) في مشهد صراع الذات مع ذاتها، وبصورة انتحارية متعمدة لا تأبه للموت، ولا للراحة الوجوديّة. وفي حين آخر تنقض غزلها السابق أنكاثاً وترسم لدمشق تمثالاً من صلصال خطوطه بيضاء، ثم تضرب أفق المتلقي بالخيبة حيث تكتب في تلك الخطوط تاريخ

(1) د. فؤاد زكريا، آفاق الفلسفة، مكتبة مصر، د. ط،د. ت، ص343.

دمشق (الأسود). وتستمر المراوغة مرةً أخرى حيث يكون سقوط الذات في خوف ورعب وزلزال، لكنْ على روابي (جلّق الجميلة). ثم هي تحضن دمشق وتغني لهلاها كالأطفال (ها ها هلا هلال) لكنّها - في صورة عبثيّة - تضرب دمشق. ثم أخيراً تتجه الصياغة لإبراز الحالة الشعوريّة المضطربة للذات المتكلمة عبر إيراد عبارات مبدوءة بـ(لا) النافية لا لتنفي عبارة سابقة لها بل لتنفي إحساساً مستوراً تتركه الشعرية فجوةً Gap يملأها المتلقي بما يتفق والحالة الشعوريّة المناقضة للحالة الظاهرة لفظاً بعد (لا) النافية:

وقلتُ: لا، فلتبقَ في حنيني

وفي دمي دمشق

وقلتُ: لا، فلتحترق دمشق

والقول يستدعي في مثل هذه الحالة مخاطباً تحاوره الذات ولن يكون -استتباعاً لما رسمه التأويل- إلا الذات نفسها حال كونها مناقضةً لذاتها. وذلك ما يوحي به ظاهر المقولتين اللغويتين بعد (لا) من تناقض دلالي يصل بالذات في بعده النفسي إلى أزمة تعبير تحاول الذات الخلاص منها بنداء الاستغاثة الصارخ من ذات ممزقة (قتيلة) بسببٍ من تناقضها:

واستيقظت أعماقي القتيلة

مذعورة تصيح: وا دمشق...

لكنّ الاستغاثة من الأزمة التي خلقها الموقف من دمشق تتجه نحو دمشق نفسها، لتهب لدمشق قوة سحرية خارقة فهي مسببة الاضطراب وهي الملجأ والمستغاث في الآن نفسه. وتستأنف الشعرية حوارها المتناقض مع دمشق في المقطعين الأخيرين:

يا امرأة الرفض بلا يقينْ

يا امرأة القبول

يا امرأة الضوضاءِ والذّهول

أيتها العاريةُ الضائعةُ الفخذين يا دمشقْ،

تصغين للموتى وللقبور والتّكايا،

تصغين في خشوعْ



وتعشقين الجثث الصفراء والضحايا

وتأكلين الطين والدموعْ

أيتها المنهومة القاضمة القشور يا دمشقْ...

يا حبُّ، لا...

عفوكِ يا دمشقْ

لولاكِ، لم أهبطْ إلى الأغوارْ

لم أهدم الأسوارْ،

لم أعرف النّار التي تنادي

تضج في تاريخنا، تضيءْ

سفينة الكون الذي يجيءْ؛

عفوكِ يا دمشقْ

أيتها الخاطئة القدِّيسة الخطايا...[1]

يصل النص في نهايته إلى درجة الصراحة في الجدل مع (دمشق) التي تمثل الذات الجمعية التي تقف مع الذات المتكلمة على طرفي نقيض رغم ما يشكله دال (حب) من تغير في الإستراتيجية الدلالية باعتباره المنعطف الذي يمر منه التناقض الصارخ في علاقة الذات مع ذاتها الجمعية. والصراحة في الجدل تبدو من خلال ما تثيره العبارات الدّالات في المسار الأول على التناقض وذلك على النحو الآتي:

- تصف الشعرية (ممثلة في الذات المتكلمة) دمشق بصورة تفصح عن مكنونات الخطاب الشعري الحاضر، وتضعها في الطرف المناقض لقناعاتها:

يا امرأة الرفض بلا يقين

فبظهور دال (الرفض) في نهاية المطاف تميط الشعرية اللثام عن المعنى العميق الذي تفجر به النص من أوله إلى آخره، واستنجدت من أجله بنص (الصقر) باعتباره وسيلة ناجعة

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الآثار الكاملة، الصفحات56، 57، 58.

للتفجر الدلالي في الخط الذي تتوخاه الشعرية، وتكثفه بمساندة لغة الانزياح الشعري. ومع أنّ وسم الذات لدمشق بـ(الرفض) يتناسب مع توجه تلك الذات، إلا أن ذلك الرفض يتجه في خط مخالف تماماً لتوجه الذات؛ فرفض (دمشق = الذات الجمعية) رفض (بلا يقين) ولا يتوفر فيه الشرط الموضوعي لدى الذات وهو الرفض المصحوب بـ(التحوّل). فدمشق ترفض ما تقبله الذات وتقبل ما ترفضه الذات؛ فوصمت بالتناقض فهي – أيْ دمشق-: (امرأة القبول)، والقبول لدى دمشق قبول غير مشروط قبول مطلق من أي تقييد. من هنا انطلقت الذات تضع دمشق في الجانب الآخر الذي ترفضه؛ فهي: ممزقة بين الرفض والقبول، وبين الضوضاء والذهول، ثم هي تصغي إلى صوت الماضي الجهور الذي يجعلها منغلقة على ذاتها مصغية بخشوع (لموتاها) و(قبورها) و(تكاياها). وكل هذه دوال تشي بالبنية المغلقة لدمشق الممثلة للذات الجمعية التي لا تنكفيء على ذاتها لاستكشاف أغوارها البعيدة بل لتعشق (الجثث الصفراء) و(الضحايا) وتأكل (الطين) و(الدموع) وتقضم (القشور). والصورة التي رسمتها الشعرية لدمشق = (الذات الجمعية) مختزلة إياها في الطبيعة الجسدية- الجنسية للمرأة في الأساطير المنسوجة حول المدينة الشرقية، ثم في كونها مدينة مغلقة على نفسها مستجيبة لصوت الثبات، رافضة لصوت التحوّل- تتعالق مع مضمون الخطاب الفكري الحداثي العربي المعاصر في بعض جوانبه. ولعل خير ما يمثل ذلك الخطاب هو خطاب أدونيس (المفكر) في (الثابت والمتحوّل). وليس في تعالق الخطابين الشعري والفكري من تناقض لاسيما وإنّ منتج الخطابين يربط بين الخطابين ليقوما بإبراز" دور المبدع فكراً وفناً (000) [فهو] القادر على أن يطرح الأسئلة الأساسيّة"[1]. ولعل من هذه الأسئلة الأساسية سؤال علاقة الذات الفردية مع ذاتها الجمعية. وذلك ما جلته الشعرية في جدلها مع دمشق؛ حيث تتراءى الذات الفردية نقيضا للذات الجمعية. وبهذا يغدو التعالق واضحاً بين الأفق الإبداعي والأفق الفكري.

أما المسار الثاني الذي اتجهت فيه الذات في علاقتها مع (دمشق= الذات الجمعية)

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والابتداع عند العرب، 3- صدمة الحداثة، دار العودة، ط4، بيروت – لبنان 1983م، ص260.



فيمكن استقراؤه من النص على النحو الآتي:

يبدأ هذا المسار المناقض للمسار السابق بنداء لـ(الحب) متبوعاً بنفي:

يا حبُّ، لا...

وهذه العبارة تشكِّلُ منعطفاً شعورياً لدى الذات يناقض ما قبله؛ حيث يبرز الدال (حب) حالة الاتصال مع (دمشق) بعد حالة الانفصال السابقة. كما أنّ النفي الذي ينفي شعوراً مسيطراً على الذات يجعلها تضرب صفحاً عن ذلك الشعور، وتدخل في حالة من الاعتذار لدمشق: (عفوكِ يا دمشق)، فدمشق رغم سكونيتها وثباتها هي التي خضّت الذات، ورمتها بسبب من سكونها وثباتها في حركة مناوئة جعلتها: (تهبط إلى الأغوار) بعكسها -أيْ دمشق- المنهومة بالقشور. وجعلتها (تهدم الأسوار) بعكس دمشق التي تحافظ على (موتاها) و(قبورها) و(تكاياها). وجعلتها (تعرف النار) التي (تضجُّ في تاريخنا) معلنةً ثورة التحول التي ارتضتها الذات بوصفها الاستمرار الدائم للرفض، والمحرك للصيرورة المستمرة فهي (تضيء سفينة الكون الذي يجيء) لتمخر عباب بحر الحياة دون استسلام للثبات، فمناط الحركة هو المستقبل، وذلك ما يبرزه الفعل (يجيء). وعند هذا الحد ترجع الذات مرة أخرى معترفة لدمشق بفضلها ومعتذرة لها: (عفوكِ يا دمشق). لكنّ النص لا ينغلق عند هذا الحد المُرْضي الموازن بين مسارين: مسار رافض لدمشق، ومسار قابل لها؛ بل يمعن النص في مراوغته ليضرب منطقيّة التلقي بخيبة في التوقع، وذلك باختتام النص بمفارقة **Paradox** معبّرة عن الحالة الشعورية والفكرية للذات الفردية تجاه ذاتها الجمعيّة:

عفوكِ يا دمشق

أيتها الخاطئة القديسة الخطايا...

فدمشق (خاطئة) لكنها في الآن نفسه (قديسة الخطايا). ولكأنّ خطاياها جزء من عصمتها. فهي مستعصية على الإدانة. وما يلفت النظر هنا هو أنّ اختتام النص بهذه المفارقة يوحي باستمرار تشتت موقف الذات تجاه (دمشق) والنقاط التي في آخر النص - الدالة على البتر- تدل هي الأُخرى على استمرار الموقف المتناقض للذات الفردية من (دمشق) حال كونها معادلاً موضوعياً للذات الجمعية. وهذا الموقف المتناقض تجاه الذات الجمعية يطّرد مع

الخطاب الشعري لأدونيس في دواوينه الأُخرى. ولنا أن نقتبس نصاً من (أغاني مهيار) شاهداً على ذلك:

"لا أستطيع أنْ أحيا معكم، لا أستطيع إلا أنْ أحيا معكم"[1].

وهذا الموقف المناقض لبعضه يعدُّ معقداً لمناورة النص يضعه في سمت صعب مناوئ للتحديد والتثبيت في حيز التفسير، وإنما يجعله أهلاً للممارسة التأويلية التي تراوح في مطارحة النص بالخيارات.

يبقى أن نشير إلى أن النص الحاضر يُلْمِحُ في جدله الطويل مع (دمشق) إلى اضطرام نار الخيارات المُرّة لدى الذات المتكلمة في النص الحاضر ولدى الذات التاريخية (الصقر)؛ فاختيار الحياة مع (دمشق) بكل ما تعنيه دمشق من معاني حضارية وقناعات مصيرية، أو اختيار الحياة مع غيرها كنمط حضاري وقناعات مصيرية – يعدّ من الصعوبة بمكان.

من هنا ولّد النص الحاضر من رحم النص التاريخي المرجع نص (الأزمة مع المدينة– الرمز) التي تمثل آخر لا مفر من (رفضه) لما يمثله من اختلاف حاد مع قناعات الذات، ثم (التحوّل) عنه إلى آخر مغاير يكون فيه للذات مقنع. لكن أيضاً، وبصورة مناقضة، لا مفرَّ من قبوله والتعايش مع قناعاته التي خلقت لتكون قدرها –أيْ الذات– الوجودي الضاغط الذي يناقضها وإن ابتعدت عنه، فهي مرتبطة به ارتباطاً مصيرياً لازماً.

وبذلك يتضح جلياً أن النص الحاضر استكنه بطريقة حدْسية الغور النفسي (للصقر) في وقوفه أمام الخيارات الصعبة، ثم استبطنها لتعبر عن الحيرة الضاغطة على الذات المتكلمة في النص ولترسم معالم التمزق الذي تمرّ به بوصفه قدراً لا فكاك لها منه.

(1– 2) الرمز التاريخي:

احتفل شعر الحداثة العربية بالرمز بصورة منقطعة النظير على مسار تاريخ الشعر العربي، ولقد بدأ هذا الاحتفال مع تيار الرمزية العربية الحديثة "الذي وصل قمته في

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الآثار الكاملة (المجلد الأول)، ص473.

الثلاثينيات مع نشر قصيدة سعيد عقل (1912) المطولة" المجدلية "على نمط الرمزية الفرنسية"[1]. بيد أنّ هذا التيار لم يطرد على السنة الفرنسية في الرمز بل حاول أن يجعل تجربته متناسبة وروح السياق الحضاري الذي ينتمي إليه.

ولقد اعتمدت التجربة الرمزية للشعر العربي على الدمج بين مكونات الواقعي، باعتبار أن الرمز في معناه الاعتيادي اشتقاق من الواقع، والرؤيوي المنبثق من نسق الصياغة الشعرية التي تعتمد أساساً على تحطيم الواقع وإنشاء علاقات ذات رؤية داخلية، هي رؤية النص الخاصة نحو العالم. فالرمز بذلك "رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته"[2].

ومن ثمة، اتخذت القصيدة العربية الحداثية من الرمز تقنية لزرع رؤياها والانسراح من النقطة الشعورية التي يثيرها الرمز نحو عوالم من التخييل موسَّعة من الأفق المعنوي للرمز ليصبح متعدد الاتجاهات المعنوية، وخصباً في قبوله للتأويل.

ويبدو أنّه من فوائض القول الحديث عن نشاط الشعرية الحداثية في استثمار الرموز التاريخية، وخصوصاً العربية منها لاتصالها بالمتلقي العربي وتعبيرها عن سعي الذات الشاعرة - في رؤياها - لخلق عالم إنساني (عربي) أفضل.

وفي هذا السياق سيقف التحليل مع نص حداثي للشاعر عوض الشقاع بعنوان (أضغاث أحلام سوق الطعام)[3]. ووقوع الاختيار على هذا النص من بين نصوص الديوان الأخرى متأتٍ من الأهمية التي ينطوي عليها هذا النص في الديوان؛ فالنص إلى جانب كونه واحداً من مكونات النصوص الداخلية للديوان، هو أيضاً في جزء منه من مكونات النص

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي الحداثي، ترجمة: سعد البازعي، في (تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث) تحرير: عبدالعزيز السبيل وآخرون، ص204.

(2) محمد فتوح أحمد، الرمز في القصيدة الحديثة، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ع34، مج 10، 1420هـ 1999م، ص272.

(3) عوض ناصر الشقاع، السائر في الظلمات، مركز عبادي للدراسات والنشر، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ط1، صنعاء - اليمن، 1426هـ 2005م، ص63.

الموازي للديوان؛ حيث نجد مقطعه الأخير- الذي يستدعي فيه النص واحدة من الشخصيات التراثية- في الغلاف الخلفي للديوان، هذا من ناحية. ومن ناحيةٍ أخرى، يبدو هذا النص مكثفاً لتجربة خاضتها الذات الشاعرة، وحاولت تكثيفها من خلال استغلال البنية الرمزية ليتحقق لها شيئاً من البوح الشعري عن تجربة إنسانية خاصّة يتمازج فيها الفلسفي المثال بالواقعي الوجودي المعبر عن الذات والوطن. ومن ناحية ثالثة تتأتى أهميته من اطراده مع (نسق رمزي) في الديوان يؤشر بقوة نحو الثورة المؤدية إلى حلم الحرية المطلقة، والانعتاق عن أوهاق الشرط الجائر لممارسة الحياة الفردية في طغيان المحيط الوجوديّ. ونحنُ إذ نختار هذا النص فإننا نجعله نقطة الانطلاق لاستقصاء النسق الرمزي المطرد في جميع قصائد الديوان (السائر في الظلمات)، كما سيبين التحليل عن ذلك.

(1- 2- 1) الرمز محور السرد الشعريّ:

يعتمد النص من حيث صياغته على تقنية السرد من خلال تقسيمه إلى (مدخل وخاتمة) وعقب المدخل تتوالى ستة مقاطع شعرية مرقمة من (1-6)[1] ولعلها تقوم مقام (العرض) الذي يتوسط المدخل والخاتمة، على الرغم من عدم وجود العنونة الفرعية لتلك المقاطع. ووقوف التلقي باستغراب أمام اعتماد الصياغة على هذه الروح المنطقية في التقسيم ما يلبث أن يتبدد بالدخول في صلب الخطاب الشعري التفصيلي الذي يتجه نحو المراوغة والغموض حتى

---

(1) هذا التقسيم يخضع لإنتاج مجموعة من الصور المتداخلة رغم انصباب كل واحدة منها في مقطع مستقل من مقاطع القصيدة، وهذه التقنية تشبه المنتاج السينمائي – كما ينبه إلى ذلك جبرا إبراهيم جبرا – "والمونتاج هو تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة"، وهذا بالضبط ما نجده في هذه القصيدة ذات البناء السردي المتطور دراميأ في صور متداخلة تؤدي إلى مستقر دلالي واحد. ينظر حول مفهوم المونتاج:

– جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة: دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان،ط2، 1979م، ص41.

لا يسلم نفسه للتأويل المباشر، وللمنطقية الباردة، وإن أوهم بها في إطاره التقسيميّ الذي يمنح النص روح الدراما من خلال استغلال بعض عناصر البناء الدرامي للشخصية التي تمثل محور النص، والتي تجلت من خلال الضمير المتغير الصور، والمتنوع المواقع لترتسم صورة الشخصية الدرامية في النص، التي يتم رسمها في نصوصٍ من هذا النوع "بوساطة الوصف الرشيق وإظهار مشاعرها وانفعالاتها وأفكارها من خلال الحوار مع الشخوص الأخرى، أو المونولوغ المباشر و اللامباشر، أو التداعي الحر، وبوساطة سلوكها وأفعالها والحدث والصراع الذي يؤدي دورا أساسياً في القصيدة المتكاملة، وللمكان وتصويره أثر في توضيح سمات الشخصية"[1] لتأخذ الشخصية كل تحديداتها الملموسة. وهذه السمات المؤسسة للشخصية ذات البعد الدرامي يتوفر جلها في الشخصية الرمزية لهذا النص، وفي غيره من نصوص الديوان المشار إليه، كما سيتضح من خلال التحليل.

يفتتح النص في (المدخل) بصوت الأنا الساردة الذي يبدو في صورة (منولوج) حلميّ اتساقاً مع العنوان الرئيسي للنص (أضغاث أحلام سوق الطعام) حيث يحيل التركيب الإضافي الأول من العنوان على حالة حلمية مشتتة، ويحيل التركيب الإضافي الثاني على اسم مكان واقعي. وبتضافر التركيبين ترتسم لوحة لذات تهذر إلى نفسها بطريقة الأحلام المشتتة في مكان معيّن هو (سوق الطعام) وهذا اللوحة تومئ من طرف خفي إلى عنوان الديوان (السائر في الظلمات) الذي يحتل هو الآخر عنواناً لإحدى القصائد موالية تماماً لهذا النص. ويفتتح السرد على النحو الآتي:

من عواء البحر في الليل انهياري
من أغاني "عروة ابن الورد" ناري
فوّحت رائحة البنّ:

---

(1) د. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، ط1، 2003م، ص238.

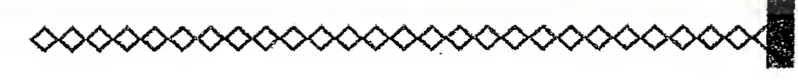
شذى من نجوم الملك الضّليل ساري
أجهش الإبريق في وجه السُّهى
هاتها ياصاحبي طال انتظاري
سوف نبكي في زحام السوق ملكاً
صاغه يوماً صعاليك البراري[1]

وافتتاح النص بهذه الصيغة يوحي بما يخبئه النص من مكنوناته الثورية الغاضبة؛ فهو بعد أن يعلنَ الانهيار البحريّ الذي ينسب للأنا ينطلق نحو استدعاء شخصيتن جاهليتين كان لهما بصمة واضحة في تاريخ الشعرية العربية من جهة وفي تاريخهما الشخصي الثوري من جهةٍ أخرى. فعروة ابن الورد هو من (صعاليك البراري) العرب الثائرين، وهو لا ينسب إلى الأغربة السود ولا إلى الشذاذ الخلعاء من طوائف الصعاليك، بل هو من أبناء القبائل العربية الثائرين بمحض الإرادة، وقد شكلت أشعاره علامةً فارقةً لخطاب الطبقة الفقيرة في المجتمع الجاهلي التي تتقاسم فيما بينها لقمة العيش. والشعرية إذ تمنح (أغاني عروة ابن الورد) هذا البعد الثوري فهو من خلال ما تثيره مفردة (نار) المنسوبة إلى الذات الساردة من معاني الثورة والتمرد على المجموع.

وما إن تكاد علائق الشعرية تبارح شخصية (عروة) حتى تلتصق بشخصية (امرئ القيس) التي تذكره بصفته المائزة (الضّليل) بما تحمله هذه الصفة (العلامة) من مبالغة في البحث عن ضالة ملكه، وبما تنطوي عليه من حرقة على دم الأب القتيل. وتحمل الشعرية في معطاياتها اللغوية صورة الملك الضليل وهو يتعلل بالخمرة عن الملك الضائع والأب القتيل بما يحمله فعل الأمر ومفعوله (هاتها) من معاني الهروب واللامبالاة بأي حرج ديني أو اجتماعي، يدعم ذلك ما تحمله ذاكرة الشعر العربي من لدن خمريات (أبي نواس) الجهرية إلى (هاتها ياساقي)[2] في نص شوقي، وبما يحمله دال التسويف (سوف) من تأجيل للأمر الجلل، كما عبر

(1) عوض ناصر الشقاع، السائر في الظلمات، ص63.

(2) في قوله: رمضان ولى هاتها ياساقي   مشتاقة تسعى إلى مشتاق



عن ذلك الملك امرؤ القيس نفسه -في ذاكرة السرد التاريخي العربي- بعبارة (اليوم خمر وغداً أمر) والشعرية تظهر حركة اللجوء إلى المتعة في صورة الصحوة بعد الغفلة فلوحة (أجهش الأبريق في وجه السهى) سكونية الطبيعة بما يحملة الفعل الماضي من معاني الانقطاع، بينما يثير فعل الأمر (هاتها) الحركة والنشوة السابقة للفعل. والشعرية من ناحية مقابلة تصل الحبل الشعوري بين الذات الساردة الشاردة في حلمها وبين شخصية الملك الضليل الذي (بكى واستبكى) في معلقته، وأرهق صاحبه حتى (بكى) هو الآخر:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأدرك أنّا لاحقان بقيصرا

فقلتُ له لاتبك عينك إنما نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا[1]

وذلك ما تتذكره الشعرية في قولها (سوف نبكي في زحام السوق ملكاً) وإنْ كانت تنزاح عن الصياغة التراثية من وجهين: أولهما إدخال عنصر وجو المكان (زحام السوق) للدلالة على اللحظة التاريخية المحايثة، وثانيهما الميل عن الصياغة التراثية في جعل (ملكاً) مفعولاً به للفعل (نبكي) الدال على اشتراك الصاحبين في البكاء، بدلاً عن جعله مفعولاً به للفعل (نحاول) الذي اتخذته الشعرية التراثية عنصر طمئنة في وجه القلق الموتور لطلب الثأر وإعادة الملك الذاهب.

بيد أنّ الملك الذي سوف تبكيه الأنا الساردة مع الهو المخاطب لا يتضح في المدخل الذي أعلنت فيه عن ملك ضاع، بل ستزجي الشعرية سرده في المقاطع الستة التي تعبر عن حالة ضياع وعبث وجودي يشبه ذلك العبث الذي تعتمد عليه شعرية المسرح العبثيّ **Absurdist Drama** في تقطع فعل الكلام وتناقضه، بحيث لا يخضع لمبدأ التعاون التواصلي وقواعده التي تشكل عصب النهج التداولي للكلام، كما يرى جرايس في مقولاته الأربع الناظمة للقواعد التخاطبية **Conversational Maxims** وهي: الكم، والكيف، والإضافة،

ينظر: أحمد شوقي، الشوقيات،ج2ص 75.

(1) امرؤ القيس بن حجر، ديوان امرئ القيس، ص65وص66.

والجهة[1]. بل إنّ هذا النوع من الفعل الكلامي ينحو باتجاه كسر الوظيفة التوصيلية للغة التخاطب، مبتغياً من ذلك توصيل رسالته الجمالية وفق مقصديته في البث الشعري الذي يقوم في- هذا المقام- على أساس من الروح الثورية التدميرية التي لا تعبأ بالمنطقية اللغوية والموقفية. ومن حنايا هذه الروح الثورية تبث الشعرية حواريتها التدميرية في المقطع الأول:

قبل يوم السجن: يا "ورد" اسمعي
ربما فكرتُ فعلاً في الفرار
- ياعزيزي.. ولمن تتركنا
وكلاب الأرض تعوي في الجوار؟
- يا إلهي. ما الذي يجري لنا؟
هوت القلعة في أدنى قرارِ
- حان وقت النوم.. تبدو متعباً
وأنا دائخةٌ طول النهار
- لن تنامي يا عفاريتي صحت
فامزجي الليل بخمرٍ ومحارِ.[2]

وهذه الحوارية بين شخصين (رجل وزوجته) تسمى الزوجة (ورد) لتعميق روح المفارقة، فاسم (ورد) الحامل لمعاني الجمال واللطافة يتجاور مع الجو المكاني المفعم بالخوف الذي تنتجه دوال متناظرة: (السجن، كلاب، عفاريت، هوت القلعة). وما تبرزه الإشارات في ظاهر المقولة اللغوية للنص هو التأهب لحالة اقتتال عبثية تجعل النوم مستحيلاً، ويبقى الحل هو العبث الذي تفصح عنه الصياغة في الجملة الفعلية الأمرية (فامزجي الليل بخمر ومحار)

---

(1) حول مقولات جرايس Grice، ينظر:

د . صلاح إسماعيل، النظرية المقصدية في المعنى عند جرايس، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية(25)،، جامعة الكويت،ط1،1426 هـ يونيو – 2005م ص87 وص88.

(2) عوض الشقاع، السائر في الظلمات، ص64.

ليتمثل الإخراج الغائي لهذا العبث في صورة (اللذة) من خلال الحمولة الإشارية لدال (الليل) حيث يعد المدى الزمني لفعل اللذة، ودال (الخمر) وكذلك (المحار) المحمل بالدلالة الجنسية الوافدة من الذاكرة الأسطورية.

والملاحظ أنّ كل دال من الدوال الثلاثة (الليل، الخمر، المحار) ينتمي إلى حقل دلالي مختلف سواء من حيث الحسية والمعنوية أو من حيث التركيبة الطبيعية لكل منها، لكنها رغم ذلك تتجانس لتكون وحدة دلالية واحدة تتلخص في فعل اللذة هربا من واقع نفسي ما.

ويستمر النص في المقطع الثاني بحواريته المعتمدة على تقنية التداعي الحر Free Association الذي يقوم باستدعاء مواقف استبطنتها الشعرية وأعادت إنتاجها في صورة أماكن، وأشخاص، وعلاقات، بما يتفق والطبيعة الحلميّة للنص:

خارجاً من مسجد "الميدان"
ذو لحيةٍ بيضاء.. شمس في انحدارٍ
حول كوب الشاي: ذل يا أخي
وصغاري لم يعودوا بصغارِ
"ماهرٌ" في السجن يقضي مدّةً
و"سمير" يتمشى في الحواري
- والبناتُ؟
- العفوَ.. ماذا؟ حسناً
إنني أحفظ أيامي بعاري.[1]

وما يلفتُ النظر في مفتتح هذا المقطع هو تقديم الحال (خارجاً) على صاحبها (ذو لحية) حيث تحطم الصياغة المعيار النحوي من حيث اعتمادها على (خارجاً) بوصفه حالاً، من دون ذكر العامل الذي يشترط فيها النحاة - حال تقدمها - أن يكون "فعلاً متصرفاً، أو وصفاً

(1)عوض الشقّاع، السائر في الظلمات، ص 65.

يشبهه"[1] فلا يوجد فعل أو وصف يشبه الفعل بعد الحال (خارجاً)، وذلك ما لم تعبأ به الصياغة اطراداً مع الموقف الحلمي المشتت الذي لا يأبه للبناء الواعي للغة.

ثم إنّ النص يركز بؤرة السرد من زاوية خارجية ما تلبث أن تنقلب إلى حوار داخلي يُرصد موضوعياً كما تجلى في المخيلة الحلمية للنص بين شخصين في المقهى يحتسيان الشاي ويتحدثان عن الوضع المرفوض من زاوية نظر الحوار، وذلك ما يثيره دال (ذل) و(السجن) مما يجعل الخطاب مشتبكاً مع سؤال الحرية المحفوف بالخوف. ويتجه الحوار بعد ذلك نحو تفريغ الشحنة الثائرة أو نحو نزح الفائض السياسي من الخطاب بالسؤال عن الهم الأسري؛ عن الأبناء الذين لم يعودوا صغاراً بل نضجوا. لكنّ الأمر لا يستمر فالأسري يقع مكرها في شباك السياسي، فأحد الأبناء يقبع في (السجن) والأخر يمتلك قراره بيده حيث يذرع الحواري جيئةً وذهاباً. أما البنات فقد انتهى وضعهنّ إلى ما يدعو إلى الارتباك والإجابة بأسلوب (ينطوي) على سخرية فاضحة. والشعرية -بذلك- تظهر سخرية الأيام من خلال سخرية اللغة الحوارية البائسة.

وتظل تقنية التداعي الحر مسيطرة على الموقف السردي الشعري الذي يختلف عن الموقف السردي في سياق الأعمال السردية الصِرْف من حيث أنه لا يقف عند التفصيلات وإنما يكثف الزمن والحدث بصورة خاطفة، على العكس من الأعمال السردية الروائية والقصصية التي تجعل من "المساحة النصية أكبر من مساحة الحدث"[2] وتوزع مساحة الزمن لتشمل تمفصلات الحدث على طول النص. ففي المقطع الثالث تنتقل الشعرية بصورة خاطفة إلى صورة مكانٍ مختلف تماماً عن المكان الأول (مسجد الميدان - المقهى) لتنطلق إلى (هافانا) ومن الإنسان (ذو اللحية البيضاء) إلى (وجه جيفارا) ومن الصديقين اللذين يحتسيان (الشاي) إلى

(1) جمال الدين ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، حققه وعلق عليه: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، وراجعه: سعيد الأفغاني،مؤسسة الصادق، ج2، ط1، طهران - إيران، 1378هـ ص602.

(2) د. سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة - مصر، 1982م، ص76.

العاشق و(ماريا) اللذين يتحاسيان (الكأس). وهذا التحول السيميائي للعناصر المؤثثة للمشهد شخوصا وأماكن يدل على حالة القلق والتقلب التي تكابدها الذات محور الحدث.

وعند هذا الحد يحدث الانقلاب في زاوية التبئير لتبرز أحداث النص في هذه الصورة:

بعد عام في هافانا جاءني:

"دخل الوالد حال الاحتضار"

وجه "جيفارا" على الميدان..

نايٌ يعبر العتمة..

أصوات شجار

كأس "ماريا".. وكأسٌ في يدي

- هذه ليلتنا يا شهرياري.

وأدارت" أنت عمري "..

وبدت كعروس الجنّ أو أنثى البحارِ

بعد يومين هبطنا " عدناً "

وتلقوني على باب المطار!!(1)

ويظهر السرد الإبدالات بين الضمائر؛ ففي هذا المقطع يبدو صوت ضمير المتكلم (السارد- أنا) بعد خفوته في المقطع السابق لحساب الحوار الموضوعي المرصود من قبل راوٍ محيط بكل شيء، بحيث اتجه السرد حينذاك نحو درجة الصفر في التبئير **Zero focalization**، فوجهة النظر كانت مرصودة بكليتها من الخارج من خلال ذلك الراوي. أما هنا فالراوي يتلبس بالموضوع من خلال ضمير الأنا المصاحب لـ(الرؤية مع)، فالذات الساردة تعاود ما بدأت به في (المدخل) والمقطع الثاني من سرد الأحداث وتكون هي فيه مركز الحدث وبؤرة التركيز. وهي تراوح في سردها بين الفجائعي المدمر (احتضار الأب) والابن بعيد، والهزلي البارد (صوت الناي) و(أصوات الشجار)، وبين هذا وذاك تأتي

---

(1) عوض الشقاع، السائر في الظلمات، ص66.

الإيحاءات المتواردة من إشارات النص فـ(وجه جيفارا) رغم الثورية التي يثيرها هذا الاسم العلم، فإنه يثير الإحساس بالغربة والضياع؛ إذ أنّ دال (وجه) يذكر بالغربة التاريخية للذات العربية عند المتنبي:

ولكنّ الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان[1]

ينضاف إلى ذلك أنّ (كأس ماريا) وغزلها بالمتكلم بصورة فنطاسية سوقية يثيرها اسم (شهريار) الوافد من ذاكرة (ألف ليلة وليلة)، وعبارة (أنت عمري)[2] الوافدة من مدونة الغناء العربي المعاصر- تزيد في تنويع صورة الضياع رغم النشوة الظاهرة المغلفة بسلبية الذات الساردة وبرودتها؛ فعلاقة شهرزاد بشهريار لم تكن إلا الخيار المر لإنقاذ بنات جنسها بالسرد الفنطاسي الذي ليس له مستقر، وعبارة (أنت عمري) لا تقال في لقاء عابر لا يتعدى لحظات من (العمر)؛ السرد. لكنّ فجائعية الضياع تشرئب - بصورة أكبر - على نحو غامض في العودة إلى (عدن) لملاقاة حدثٍ ما تراوغ الشعرية في إظهاره، وتخبئه للحظة الكشف التي ستأتي لاحقاً. وهي في المقطع الرابع ترجئ الكشف لتمعن في استدعاءاتها الحرة بالرجوع إلى زمن الطفولة:

جاء بي عمي من القرية طفلاً
لأربي صبية الهندي "كُماري"
ثم من بيتٍ إلى بيتٍ..
أنا هزأةُ الطفلِ
وملهاة الكبارِ
لمني "سوق الطعام"
انبجست في دمي الأطياب
والحسنُ إزاري

---

(1) أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي(ج4)، ص251.

(2) عنوان أغنية أدتها الفنانة أم كلثوم.

في العطارات نهاري كله

بين مسك وبخور وبهارٍ

وألوك امرأة البهريّ ليلاً

يازماناً من لبان ونضار

صِرْتُ أمشي في "السعيدوني"

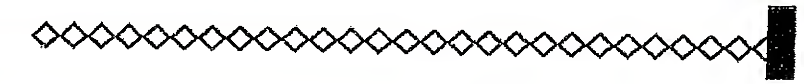
ولي أخضرُ العودِ.. كوافي "زنجبارِ"[1]

على نفس وتيرة المقطع السابق استمرت سيطرة ضمير المتكلم (أنا) على هذا المقطع، لكنّ الفارق يتبدّى في تراجع السرد من الناحية الزمنية إلى فترة الطفولة مع الاستحضار الكثيف للمكان والانسان؛ حيث تجلى استحضار الانسان من خلال الدوال: (عمي)، (صبية)، (كباري)، (امرأة)، (البهري). وتجلى استحضار المكان من خلال الدوال: (القرية)، (بيت)، (سوق الطعام)، (العطارات)، (زنجبار). والنص يعتمد على خلفية سردية تحرك المشهد النصي وتأثث مكوناته العلاميّة لتشكل حالة من الجدل بين المدلولات الغائبة والدوال الحاضرة التي تؤشر باجتماعها إلى حالة من التذكر الممزوج بمرارة شديدة أبان عنها الحكي من خلال استخدام دالي (هزأة)، (وملهاة)، ومن خلال حالة الحرمان فالأنا محرومة من (المرأة) وعندئذٍ يكون التعويض بالتذكر الطافح من اللاوعي المعبرعنه بدال (ألوك) الذي يشيّيء المرأة على سبيل السخرية من وضع الحرمان، وهي (الأنا) كذلك محرومة من الظفر بمتعة الحياة ذات الإرادة الحرة؛ فالعطورات تحفّ من كل جهة إلا أن لوازمها الشرطية غائبة من حياة كريمة تؤدي إلى الاستمتاع الواعي المريد بالرائحة الجميلة، ولذلك عبرت الشعرية عن ذلك بنفثة النداء المر: (يازماناً من لبان ونضار) حيث تشيع السخرية المعبرة عن حالة العبث التي انبنى النص على أكتافها السردية.

ويأتي المقطع الخامس بنقلة سردية إلى مشهد مختلف مفعم بالسياسي، ومؤسس على خلفية تاريخية للمكان:

---

(1) عوض الشقاع السائر في الظلمات، ص68.



عند ركن البيت دوّت عبوةٌ

الفدائي أنا.. هذا انفجاري !!

صِرْتُ مسئولاً عن التنظيم يوماً

ومدار الاجتماعات مداري

السكرتيرة كانت وردةً

في ضحى المكتبِ.. أو في ليلٍ داري.

لفقوا لي تهمة.. تعرفهم !!

- أنتَ أدرى بالذي خلف الستارِ،، .[1]

تعود الشعرية في هذا المقطع لتتسق مع التهيئة Setting التي أثثت بها المشهد في أول النص (المقطع الأول) من حوار بين الأنا الساردة والزوجة (ورد). وهنا يستدعي دال (انفجار) في هذا المقطع دالي (السجن) و(الفرار) في ذلك المقطع، لكنّ ما يظهره هذا المقطع هو الوجه الآخر لاهتمامات الأنا الساردة، وهو الفعل السياسي، مع أنّ الصياغة تنحو منحى ساخراً في إبرازه؛ فبعد تأكيد التهمة في بداية المقطع (الفدائي أنا) يشير التقرير المتبوع بأداة التعجب (هذا انفجاري !!) إلى التشكيك في الأمر، وما إن نصل إلى نهاية المقطع حتى نجد الإنكار (لفقوا لي تهمةً). ومن حديث السرد عن الاجتماعات التنظيمية، وعلاقة الذات الأنا المذكر بالآخر (المرأة - السكرتيرة) التي تصر الشعرية على وصفها بـ(وردة) لتكوّن جناساً اشتقاقياً ناقصاً مع اسم الزوجة (ورد) لتوطيد المفارقة بوجود العنصر اللطيف وسط الجو المطحون سياسياً - يتضح أن الشعرية تسعى من خلال سخرية اللغة نحو فضح سخرية الحياة السياسية الأمنية حتى تصل إلى ذروتها مع نهاية المقطع حيث يتم السؤال عن شي معلوم أمنياً، فيكون الجواب: (أنتَ أدرى بالذي خلف الستارِ). ومن هذه الانتقالة المشهدية التي تخففت فيها الشعرية من رؤياها الحلمية العبثية تنفتح في المقطع السادس على الواقع التاريخي:

أقبلت أحداث "كانون" به

(1) عوض الشقاع السائر في الظلمات، ص 68،وص 69.



فتبّدى كسياسي تجاري

لبس الألوان طراً..

أتقن اللعبة الكبرى يمينياً - يساري

ركب السوق الذي يركبنا

نابه أفتك من أضرى الضواري

رقمه في كل بنكٍ

اسمه في كل سهم

سمه في الناس "هاري"

وله كل قناةٍ

وله كل فتاة

وله كل شعار

المباني والأغاني ملكهُ

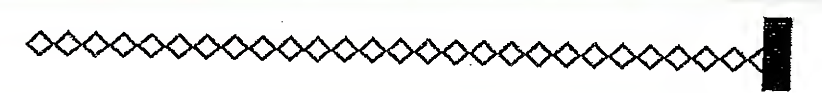
والمحاريبُ.. وصالات القمارِ

وله الخبز الذي يأكلنا

وله الضوءُ.. وأمواه المجاري.(1)

ولأن الشعرية قد تخففت من حالة الحلم فإنها تضع التاريخ السياسي للوطن في جوهر الصياغة على نحو واقعي تبدأ أماراته باتجاه السرد نحو استخدام ضمير الغائب ليتولّى عملية السرد الراوي المحيط بكل شيء بدلاً عن اتجاهه نحو الاستدعاءات الحرة للأنا الساردة، ثم باتجاه السرد نحو ذكر تاريخ حقيقي لأحداث كانون1986م التي اقتتلت فيها الفصائل السياسية في عدن كما يرصدها التاريخ السياسي للمكان، وكما تؤرخ لها الشعرية في هامشها الموازي لنصها (العمدة) باعتبار ذلك التاريخ الموازي "متجها نحو خطاب العالم حول

(1) عوض الشقاع السائر في الظلمات، ص69،وص 70.



النص". [1]

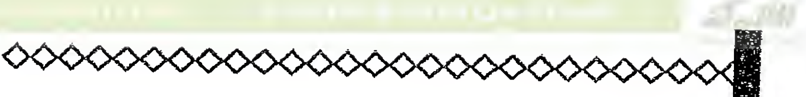
ولكنّ الشعرية لا تمضي مع التاريخ في واقعيته بل ترتد نحو الذات وتناقضاتها إزاء الواقع التاريخي الخانق. ويتجلّى ذلك التناقض في التذبذب بين الالتزام بالمبدأ السياسي السائد وتحقيق المصلحة الشخصية، وبذلك فالذات منقسمة بين الثنائية السياسية العتيدة (اليمين / اليسار)، وبعبارة أوضح، هي منقسمة بين الشعار السياسي الداعي للمساواة والعدالة الاجتماعية (قولاً) وبين الحال الإقطاعية التي بها يسيطر الفرد على كل ما حوله (فعلاً).

والشعرية تلجأ في إبراز هذا الموقف المتناقض إلى السخرية التي تسعفها الصياغة بنسجها إفراداً وتركيباً: أما على مستوى المفردة فالصياغة -مثلاً- لا تهتم بالنقاء اللغوي للخطاب الشعري فقد تستخدم المختلف في سلامته، بلهَ دلالته، فهي لا تهتم فيما يسفر عنه التخريج اللغوي للفظة (تبدى) فسواء كان الفعل (تبدّى) مشتقاً من البداوة أو مشتقاً – عن طريق الاستعمال – من الفعل (بدا) بمعنى ظهر مع قصد المبالغة المتأتية من التضعيف، فإنّها تستخدمه للدلالة الثانية كما هي في لغة التداول الواقعي المعاصر بغض النظر عن السلامة اللغوية المعيارية. وإدراج هذه المفردة ضمن الخطاب الشعري يوحي بحالة المفارقة بين المقول السياسي والواقع المغاير. ويمكن أن يقال مثل ذلك عن مفردة (هاري) العامية التي دخلت إلى الخطاب الشعري المتعالي لتؤدي نفس الغرض الدلالي. وأما على مستوى التركيب فإنّ لشعرية المفارقة حضوراً طاغياً ابتداء بالثنائية الضدية (يميني / يساري) ومروراً بالتعبير السوقي المتماهي مع دلالة التركيب (ركب السوق)، وكذلك التدابر المعنوي بين المقدس والمدنس (المحاريب) و(صالات القمار)، وانتهاء بالتدابر الاستعمالي بين المتضايفين (أمواه) و(مجاري) فالمفردة الأولى موغلة في قدمها وفي ترفعها عن التداول اليومي لمزاحمة الجمع المرادف (مياه) لها، والمفردة الثانية دارجة على الألسن إلى حد الابتذال. وكل هذا الطغيان للمفارقة التركيبية

---

(1) ينظر:

- Gerald Genette, Paratext: Thresholds of Interpretation, Trans: Jane E. Lewin p2, University of Cambridge, New York, 1997.



يشي بحالة من الانفصام النكد والتناقض المرير.

وبعد هذا السفر الكئيب في الجو السردي الخانق تأتي (الخاتمة) لتشهد تحولا في وجهة التبئير السردية من (الهو) الراوي المحيط بكل شيء إلى (الأنا) بوصفها مستقراً للسفر السردي المرير:

كنتُ أمشي باحثاً عن حلمي

عن دمي اللاهث في شمس الصحاري

إذْ تراءى في هجير الوقت طيفٌ

يتهادى في عجاجات الغبارِ

أيّها القادم في قيظ المدى:

كن حبيبي.. كنْ "أبا ذر الغفاري"[1]

وهنا تصل الشعرية إلى اكتمال اللوحة السردية التي اضطربت على طول ستة مقاطع تقدمها (مدخل) رمزي اتخذ من شخصيتي (امرئ القيس) و(عروة بن الورد) مروزاً لمباشرة القص الرمزي المتداعي من زوايا متعددة ومختلطة المواقع، بحيث اتخذ الراوي له مرقباً مختلفاً في كل حالة يتغير بتغير مجرى الشعور[2]، وأعقبتها (خاتمة) اتخذت من شخصية (أبي ذر الغفاري) مستقراً لها. ولعل ما يسترعي الانتباه -في هذا السياق- هو أنّ مفتتح النص (المدخل) الرمزي في طبيعته يتسق مع مستقر النص (الخاتمة) الرمزية في طبيعتها، سواءً من

(1) عوض الشقاع، السائر في الظلمات، ص71.

(2) نشير إلى أنّ بعض الأعمال السردية ذات الطابع الوجودي تعتمد على تقنية تعدد الضمائر في السرد لتعدد زوايا النظر كما في غيرها، ولكنها تتميز بما يسميه المعداوي (تغير مجرى الشعور من حالة إلى أخرى). ينظر حول ذلك مقارنة أنور المعداوي بين رواية (سن الرشد) لسارتر و(اللص والكلاب) لنجيب محفوظ:

- أنور المعداوي، اتجاه جديد لنجيب محفوظ، في (نجيب محفوظ: نوبل 1988) كتاب تذكاري صادر عن وزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط، 1988م، ص64.

حيثُ استدعاء الشخصيات التاريخية الرمزية أم من حيث المبتغى الدلالي لذلك الاستدعاء وهو التعبير عن الروح الثائرة للإنسان المختلف. ولهذا الاستدعاء وظيفة نفعية في البوح الشعري إذ فيه العزاء الذي يخفف من عذابات الذات الشاعرة - الساردة التي تجد في إيحاءات الرمز ملاذاً لها من قيظ الواقع الوجودي الخانق.

لكنّ في استقرار النص على شخصية (أبي ذر الغفاري) ما يحفز التلقي للذهاب في اتجاه التاريخ والتنقيب عن فاعلية الرمز في سياقه الحقيقي ليجد أنّ شخصية أبي ذر الجاذبة استرعت التوظيف الشعري لما تحمله من اختلاف في عهد النبوة والوحي يتنزل، وفي العهد التالي له. أما في عصر النبوة فقد كانت هذه الشخصية توصف بالصفاء والصدق مصداقاً لما عرف عنها من صدق اللهجة، وصراحة الموقف، وكانت إلى ذلك محل شجاعة في الإعلان عن مبدئها الجديد أمام أعداء ذلك المبدإ من قريش، وفي تحمسها لدعوة قبيلتي غفار وأسلم له وإقناعهما به. ثم في البلاء الحسن الذي أظهرته في غزوة العسرة (تبوك). حتى قال الرسول الكريم -صلى الله عليه وسلم- في ذلك الموقف وهو يستبشر مقدم أبي ذر الذي تأخر وشكك في إيمانه المشككون (كن أبا ذر)[1] فكان الآتي أبا ذر. أما في العهد التالي للنبوة فتؤرخ شخصية أبي ذر -مع غيرها من البوادر- للبدايات الأولى لاتساع مسافة (الخُلف بين النخبة الحاكمة والجماهير)، ليضع أبو ذر السؤال الجوهري أمام معاوية: " هل المال مال الله، أم مال المسلمين؟"[2] ويثور ثورته على الذين يكنزون الذهب والفضة، ثم يعتزل ليموت وحيداً كما استشرف الخبر النبوي.

والشعرية تتخذ من السرد التاريخي لقصة أبي ذر خلفيّة نصية لها وإن كان لا يظهر في سطحها إلا القولة النبوية الفاصلة (كن أبا ذر). وسبب ظهور هذه القولة من لاوعي الكتابة هو ما تحمله من ثقل دلالي، فيه ينفصل الموقف بين وضعين: وضعٍ غير مرضيٍّ عنه هو حالة

---

(1) عبد الملك بن هشام المعافري، السيرة النبوية، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها: مصطفى السقا وآخرون،،دار القلم، بيروت- لبنان، مج 4،د. ط، د. ت، ص167.

(2) طارق البشري، الخلف بين النخبة والجماهير إزاء العلاقة بين القوميّة العربية والإسلام، ضمن كتاب: (القومية العربية والإسلام)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان،ط1،1981م، ص277.

الفوضى والهذر التي تشكك في صدق أبي ذر، ووضعٍ: تنبلج فيه الشخصية على حقيقتها الصادقة بالتهادي وسط عجاج الصحراء في يوم وصف بـ(يوم العسرة). وبين هذين الوضعين تأتي القولة النبوية (كن أباذر) ليكون هو الآتي. ذلك في منطوق السرد التاريخيّ. أما في وعي الشعرية، فقد انقسمت في حالتها السردية إلى وضعيين موازيين لما تجلى تاريخياً: الوضع الأول: ما تجلى في السرد الشعري وفوضاه الشعورية الحادة بما يحمل الوضع على التفجر لإنتاج وضع أفضل من رحم الأزمة، وهو الوضع الثاني: الذي تتمناه الذات الساردة وتحنّ إلى تحققه، وعندها تستنجد بشخصية أبي ذر الفاصلة لتعبر عن الروح الثورية في الإنسان مستهدية بتاريخ هذه الشخصية في صدقيتها وعنفوانها الشعوري. من هنا يتضح أنّ الرمز في توظيفه الأخير "هو بقية التصفية الفكرية، والجوهر الأقصى في كل تشبيه"[1]. فالشعرية بعد أن استنفدتْ طاقتها السردية، وسفرها في الحكي المرير، وقفت على هذا الجوهر الأقصى الفاصم بين زمني السرد: زمن كائن في وجدان التجربة، غائرة آثارُه، مستبدة رؤاه، وزمن حلم: حبيب إلى الوجدان السردي تخايله الشعرية في صورة رمزية قابعة في اللاوعي الذاتي أبانت عنه بعد عملية تصفية وتأثيث ليستقر على شخصية (أبي ذر الغفاري) المتصلة بذاكرة الجماعة الثقافية التي انبنى النص في كنفها النصيّ الجامع.

(1- 2- 2) من القصيدة إلى الديوان: النسق الرمزيّ

ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ النص في اعتماده على الرمز التاريخي المتمثل في الشخصية التاريخية المؤثرة يندرج ضمن (نسق رمزيّ) يشكل خيطاً جامعاً لتجربة متحدة الموقف لدى الشاعر عبّر عنها الديوان (السائر في الظلمات) بتجليات مختلفة لرموز تشكل نسقاً دلالياً واحداً هو الثورة والحلم بالزمن الآخر المشتهى الذي تنطوي على سره الذات الفاعلة في تشكيل الرمز. وهو إذ يتوسل بهذا النسق الرمزي في هذا المدرج الدلالي (الثورة والحلم بالزمن

(1) انطون غطاس كرم، الرمز في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، د.ط، بيروت – لبنان، 1949م، ص11.

الآخـر المشتهى) لا يظهرهـا في الـديوان بـصورة مبـاشرة، حيـث لم يكـن التنـاول "تنـاولاً وصفياً"[1] للشخصية يفقدها فاعليتها الرمزية؛ بل يجعلها ذات مغزى نصي خالص يتفق مـع دواعي التجربة وهمومها. ومن هذا الباب تدخل شخصيات كـل مـن: (زيـد بـن عـلي) التـي ترفض الواقع السياسي وتخرج عليه (تاريخياً) كما عبر الخطاب الشعري:

- أخرجْ !!
- خرجتُ ولن أعود
إما فناء أو وجود[2].

وتؤسس للخروج (فكرياً) بوصفه من الموضوعات الشاغلة للعقل السياسي الإسلامي من عهده الأول، ثم بوصفه – فقهياً– مرتبطاً بفقه الاجتهـاد الـذي يعتمـد عـلى تغـير الزمـان والمكان والحالة، فهو لم ينته بانتهاء الحدث التاريخي الناجز، بل هو سارٍ في التاريخ. وذلـك مـا حدا بالشعرية لاستثماره، وزرعه في رؤياها الثورية.

وشخصية العاشق الصادق (قـيس بـن الملـوح) كـما تجلّـتْ في وعـي الـشعرية الثـائر، وهجسها النابض بروح الحرية والانطلاق رغم الجور الاجتماعي:

إذ قربوا زادهم صاحوا بلا كرم:
(ليلى عروسٌ !! فمتْ ياقيسُ أوفكلِ..)
- لا لن أموت.. ولن أخزى بلقمتكم
إنْ ضاقت الأرض لاتخلو من السبل[3]

والخطاب الشعري هنا يتعـالق مـع الشخـصية التاريخيـة الـصادقة في حبهـا إلى درجـة الجنون، ومع ما تحمله المخيلة الشعبية عنها حتـى أصبـحت مـن الـنماذج البـشرية الـشعبية في الأدب العربي وفي غيره من الآداب كالأدب الفارسيّ .(وثورتهـا متأتيـة مـن فعـل (الـرفض)

---

(1) د. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت –لبنان، ط1، 1981م، ص150.

(2) عوض الشقاع، السائر في الظلمات، ص85.

(3) نفسه، ص84.

المتعين في النص بدال (لا) النافية بإطلاقها، و(لن) التي تدل على التصميم عبر تمحيض الفعل للاستقبال. ثم مما تدل عليه المفارقة اللفظية (إنْ ضاقت الأرض لاتخلو من السبل)، بما تحمله في معطاها اللغوي والمضموني من استهداء بالحث القرآني على الهجرة والخروج في أكثر من آية، منها قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ ٱللَّهِ وَٰسِعَةً فَتُهَاجِرُواْ فِيهَا﴾ [1].

ثم شخصية المكان وما كان لها من علاقة بالتحرر والخروج من نمط سائد إلى نمط حلم، ترتبط به ذكريات الجماعة الثقافية، ومن ذلك استغلال الخطاب الشعري لـ(دار الأرقم بن أبي الأرقم) باعتبارها نقطة مكانية مثقلة بالروحي والثوري بالنسبة للجماعة المسلمة الأولى مما يرشحها لئن تكون علامة سيميائية مائزة وذات ثقل دلالي دائم في إطار الثقافة العربية:

في لحظةٍ برقٌ أضاء المنتهى

- هذا أنا.. !

ودخلتُ" دار الأرقمِ"[2]

وشخصية المكان في هذا السياق ترتبط بشخصية من كانوا فيه الذين وصفتهم السيرة بأنهم كانوا من غير ذوي الشأن، وكانوا يدبرون مع الرسول الكريم - عليه الصلاة والسلام - أمر الدعوة، التي كانت في صميمها "دعوة إلى انقلاب اجتماعيّ **Social Revolution**"[3] وتجلى في أفق الشعرية حال أولئك الصحب:

هذي بيوت القش

أعرف أهلها

ماذا سيلقى معدمٌ من معدمِ!![4]

لكن ما يتجلى في نهاية النص من انفراج يعري بإيماءته هذا التقدير الفاسد للجماعة

---

(1) القرآن الكريم، سورة النساء، الآية (97).

(2) عوض الشقاع، السائر في الظلمات، ص75.

(3) سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت - لبنان، ج3، ط17، 1992م، ص1448.

(4) عوض الشقاع، السائر في الظلمات، ص74.

الضعيفة التي غيّرت وجه التاريخ ووضعت الإنسان بمبدئها الذي تحمله في مواجهة حقيقية مع السائد المألوف.

والنص الذي ترد فيه هذه الإشارة (السائر في الظلمات- القصيدة) يعبر كالنص الذي اعتمدناه للتحليل عن وضعين: وضع سابق لدخول المكان (دار الأرقم) فيه تسير الذات في ظلماتها في (ليل من دم). ووضع: تضيء فيه بوارق الأمل وتستبشر فيه الذات بالفرج بعد الشدة، وتدرك فيه حقيقة ذاتها (هذا أنا) عندما تدخل المكان ذا الشخصية التاريخية المائزة.

يضاف إلى ذلك أنّ النص نفسه (السائر في الظلمات - القصيدة) ينطوي على أنفاس موسيقية لشخصية تاريخية شاعرة كانت ذات ميزة ثورية في تاريخها الحقيقي الفردي وفي تاريخها الأسطوري الماكث في المخيال الجماعي الشعبي، تلك هي شخصية (عنترة)، فالنص - ايقاعياً - يرجّع الدوّي الموسيقي لمعلقة عنترة؛ من حيث انصبابه في قالب بحر الكامل واعتماده على حرف الروي (الميم المكسورة) جرساً مائزاً لقافيته، بالإضافة إلى طفوح بعض التراكيب الدالة مثل:

من أين؟

دارٌ في الظلام تململتْ

لو أنت مالكة الجواب.. تكلمي[1]

مما يستدعي إلى الذهن منطوق شعرية عنترة، وحياته الثائرة على المجتمع المستبد.

و مما يستدّ به هذا النسق الرمزي رمز الشخصية التاريخية (جعفر بن أبي طالب) الذي ضحى في غزوة مؤتة بيديه في سبيل إعلاء كلمة التوحيد، حيث تستثمر الشعرية هذه الشخصية لتبني عليها أفقاً مغايراً لتوقع المتلقي ولافتراضات التقبّل:

بينما يمشي على ضوء الخراب

مثل جنديّ توارى في الضباب؛

فلتتْ من (جعفر) أوقاتُهُ

---

(1) عوض الشقاع، السائر في الظلمات، ص72.

فهوى دون جناحٍ أو سحابْ

عبر الأعداء في جنح الدجى

وتمطى الرعبُ من بابٍ لبابْ.[1]

والمفترضُ قرائياً أنّ (جعفر) قد حلق في الجنة بجناحين من ذهب، لكنّ النص يظهر صورة أخرى لـ(جعفر) الذي لم يعد إلا رمزاً للذات الجمعية التي تعاني من أزمة مع الزمن (التاريخ) تجعلها تهوي وهي تمشي (في ضوء الخراب)، وتجعل الأعداء يستبدون بها. من هنا فإنّ الشعرية لا تقف عند الإيحاءات التاريخية مكتفيةً بها في معالجة الرمز؛ بل هي تتجه اتجاهاً وجودياً للتعبير عن هذه (الورطة الوجودية) مع الزمن، ومع الآخر:

كلما أنبش في الرمل أرى

زلة الأجداد في هذا التراب

غضبٌ يمتدّ.. لا أدري إلى أي جرحٍ

أو إلى أيّ كتابْ

فلنا في كل جحر أرنب عصبيٌّ..

ولنا ريح العصابْ

ولنا ضوء التفاهاتِ

لنا لحمنا المنهوش في شمس الكلابْ

من دمي تنسلّ أسرابُ الدّبا حانقاتٍ..

من فمي هذا الذبابْ

أيها البادئ: أين المنتهى؟

لم يعد بعدك إلا الانسحابْ.[2]

والاستقرار على المسار الوجودي متأتٍ من عبثية الموقف الذي يتكون من ذخيرة نصية

(1) عوض الشقاع، السائر في الظلمات ص43.

(2) نفسه، ص44، 45.

منسربة من مدونة الفلسفة الوجودية التي ترى في هذا الوجود ورطة (الكائن) في (العالم)؛ فالشخص بالنسبة للزمن -حسب هيدجر- "لا يشكل شيئاً، ولامادة متعينة، ولا كائناً"[1]، فهو مسحوق أمام دوامة الزمن، ومن هنا لا تأتي قيمة الشخص- الكائن "إلا من تعاليه على ذاته"[2]. لكنّ هذا الحل الهيدجري الأخير لا يلاقي صدى في النص، بل (ينبش في الرمل) ليجد (زلة الأجداد في هذا التراب) حيث يشكل التعاطي الشعري مع هذا المعنى عودةً تناصية إلى الحالات العبثية لشعراء مروا بحالة العبث الوجودي كذي الرمة غيلان في حالته المناظِرة:

عشية مالي حيلة غير أنني	بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده	بكفي والغربان في الدار قبّعُ[3]

لكنّ العبث يزداد حِدةً واتصالاً مع النصوص الإبداعية الوجودية عندما يعمد النص إلى رصف صور (الأرنب العصبي)، (ريح العصاب)، (ضوء التفاهات)، (اللحم المنهوش)، (شمس الكلاب)، (الدبا الخانقات) حتى يرسي على صورة (الذباب) التي تحدد الذخيرة التي يقتبس منها النص قوّته، ومن ذلك مسرحية (الذباب) لسارتر التي تثيرها نفس الكلمة في النص. وبطل الذباب الباحث عن الحرية (اورست) يقابل الأنا المتكلمة في النص الحاضر. بينما يتراءى السؤال الختامي للنص (أين المنتهى؟) مهمازاً لذخيرة القارئ يستوفز نصوصاً وجودية أخرى كمسرحية (المخرج) لسارتر التي تبحث فيها الأنا عن حريتها، فتجدها

---

(1) ينظر:

- Fernando Molina, Existentialism As Philosophy, p57, First Edition, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs,N.J. (U. S. A) 1962.

(2) ينظر: Ibid 56.

(3) غيلان بن عقبة العدوي(ذو الرمة)، ديوان ذي الرمة، حققه وقدم له وعلق عليه د. عبد الفتاح أبو صالح، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، مطبعة طربين، سوريا - دمشق، ج2،ط1، 1392هـ، 1973م، ص720،وص 721.

محروقةً في (جحيم الآخر)، وعندها لا تملك (إلا الانسحاب) كما عبرت الشعرية في نَفَسها الوجودي الأخير.

بذلك يتضح أنّ هذا الإشعاعات الوجودية قد تحكمت في إنتاج الرمز التاريخي داخل النص الحاضر من ناحية. ويتضح من ناحية أخرى أنّ هذا الرمز رغم انـزياحه المسرف عن النص التاريخي فإنّه يقع من (النسق الرمزي) في نفس المسار الدلالي وهو البحث عن الروح الثائرة المتحررة لدى الإنسان من خلال النموذج الرمزي الإنساني المتطامن في تعاليه التاريخي بانتمائه إلى خير القرون وخير النسب، حسب الثقافة النصية المحيطة التي تفاعلت بقوة مع الحالة الإنتاجية للنص.

ويبقى من هذا (النسق الرمزي)، الذي اطرد في الديوان من أوله إلى آخره، شخصية (مالك بن نويرة) الذي اتخذته الشعرية رمزاً للذات العربية الجريحة في اللحظة التاريخية الراهنة، وبه كان افتتاح الديوان؛ إذ أنّ أول قصيدة تواجه المتلقي هي (رجعة مالك بن نويرة). وإذا كان في دال (رجعة) ما يثير في ذهن المتلقي (رجعة أبي العلاء) لعباس العقاد، الذي رأى في الآراء التي وضعها على لسان أبي العلاء -قياساً على المعهود من كلامه- "ترجمان الذهن العربي حين ينظر إلى حقائق العالم في زمننا الحديث"[1] - إذا كان ذلك كذلك، فإنّ في النص الشعري (رجعة مالك بن نويرة) محاولة لاستبطان الجرح العربي الحديث كما يترجمه الوجدان العربي شعراً. كما أنّ دال (رجعة) يثير في ذهن المتلقي علامة أخرى وتتجلّى في عنوانِ ديوانٍ شعريّ للشاعر عبد الله البردوني هو (رجعة الحكيم بن زايد)[2] الذي يستعيد فيه الشاعر صوت الحكيم اليماني الأسطورة ليعرض على لسانه هموما تعتلج في ساحة الثقافة العربية الحديثة المولعة باستعادة تاريخها بكل ما يحمله من معاني العزة والكرامة التي يفتقد

---

(1) عباس محمود العقاد، رجعة أبي العلاء، منشورات المكتبة العصرية، د. ط، صيدا - بيروت ، د. ت، ص12.

(2) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية (رجعة الحكيم بن زائد) الهيئة العامة للكتاب، صنعاء - اليمن، مج 2،، ط1، 2002م، ص1583.

مقوماتها الإنسان العربي في العصر الحديث. من هنا كان المتحدث في النص (متمم) يرثي آخاه مالكاً بحرقة وحرارة:

كان صوت الشاعر المحزون يذكي
في ظلال السدر جمراً للكلامِ:
قتلوا مالك ظلماً يا صديقي
دمه في الرمل: عزف في الظلام[1].

حيث تذكر تلك الحرقة بالنص التاريخي لمتمم بن نويرة الذي رثى أخاه "رثاءً حاراً لا يصدر إلا عن قلبٍ موجعٍ وفؤادٍ ملتاع"[2]، وهذا الوجع والالتياع ينفث أنفاسه في الشعرية الحاضرة لترى الوطن العربي الكبير مسفح دمه، وكل أقطار الأرض قبراً له، ولترى دمه في عنق البشرية جمعاء، لتصل في تصويره الذروي إلى قمة التجريد القدسية ليكون -على سبيل التشبيه- صلاة وصياماً:

دمه يمتدّ يا قاتله
من ربى نجدٍ إلى البيت الحرامِ
يعبر الصحراء: رمحاً يمنياً
وعلى آفاقنا: نجماً شآمي
هو في غزة: وجه نبويّ
هو في الكوفة: سيفٌ للأمام
بوحه كل اليتامى
نوحه كل الأيامى
عظمه كل العظامِ
قبره الأرض إلى آخرها

(1) عوض ناصر الشقاع، السائر في الظلمات، ص10.

(2) د. شوقي ضيف، فنون الأدب العربي: الرثاء، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط2، د. ت، ص15.

ثأره يأخذ أعناق الأنامِ

"مالك" في كل أفقٍ يتجلى

قدسياً: كصلاةٍ وصيام.[1]

والنص كما ذكرنا يمدد شخصية مالك بن نويرة لتعبر عن الذات العربية ولتتخذ منها الشعرية متنفساً لما يعتلج في الداخل الذاتي الفردي من وَقْع الخارج الذاتي الجمعي، وهي بتمديدها لشخصية مالك، تعمد إلى تمديد دلالة النص الشعري القديم لمتمم، فإذا كان متمم يرد على عاذله:

وقال أتبكي كل قبرٍ رأيته	لقبر ثوى بين اللوى فالدكادكِ
فقلتُ له إنّ الشجا يبعث الشجا	فدعني فهذا كله قبر مالك[2]

فيجعل كل قبر قبراً لمالك، فإنّ النص الحاضر يجعل الأرض كلها قبراً لـ(الذات العربية) الجريحة مع منعطف الألفية الثالثة[3]. ومع أنّ النص يراوح تحت وهج التاريخي فإنه يروغ عنه بتأثير الواقع الضاغط في مناطق المكان العربي ذات السخونة من (الكوفة) إلى (غزة). وبهذا يتحرر البطل التاريخي من القيود السياقية التاريخية ليتصل بمغامرات الشعرية الحداثية في محاولتها لتصوير البطل القديم بوعي حديث فتتجلى الشخصية شعرياً ذات نفوذ على افتراضات القارئ المسبقة، وتوقعاته الكشفية في ارتحالاته مع النص.

وعلى الرغم من خرق النص لأفق انتظار القراءة المحملة بثقل المعرفة التاريخية لطبيعة

---

(1) عوض ناصر الشقاع، السائر في الظلمات، ص11، 12.

(2) حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة (شرح العلامة التبريزي)،دار القلم، بيروت – لبنان، ج1، د.ط، د.ت، ص331.

(3) يؤرّخ النص في نهايته بـ(عدن: يونيو 2003م) وهو نص موازٍ دال يضع النص الشعري في موازاة الأحداث التي تمر بها الأمة العربية، وبذلك يترآى النص الموازي علامة سيميائية تنقل المتلقي من (النص) إلى (العالم).

الشخصية وللظروف الملتبسة التي صاحبت قتلها في حروب الردة، فإنّ النص يتسق مع نفسه في اطرداه مع نسقه الرمزي الذي انتظم الديوان بدلالة متناسقة.

بعد هذا العرض والتحليل يستقيم الأمر للتأويل بأن يرى في العلامات الرمزية التاريخية مجالاً دلالياً لحالة الغياب النصي (الرمز التاريخي) في دلالته الثائرة؛ فالشخصيات التاريخية التي ضمها الديوان، ورأى فيها التأويل إشعاعاً لمهيمنة رمزية واحدة من حيث الدلالة، شكلت بؤر غياب تسمح بانفساح الدلالة النصية المتكاملة لتدخل حيز الرمزية.

وإذا كانت شخصية (أبي ذر الغفاري) قد أخذت الصدر من ذلك النسق، فإن الشخصيات الأخرى تفاوتت في دورانها حول بؤرة الجدل الرمزي حضوراً وغياباً من حيث قربها وبعدها الدلالي من المهيمنة الرمزية، على نحو ما أوضح التحليل.

يضاف إلى ذلك، أنّ الشعرية قد انغمست في لجة الفلسفة الوجودية، من فرط إحساسها الحاد بالزمن وبالتجربة الحياتية للذات، فتراءتْ بعض مواقفها النصية عبثية المنحى مما انعكس على طبيعة التكوين لشخصية الرمز التاريخي داخل النص من جهة، ولطبيعة التلقي من جهة مقابلة.

ثانياً: الحوارية بوصفها مكوناً لحالة الغياب في النص الحداثي:

(2- 1) حوارية الصورة اللغوية:

يرى باختين أنّ الخطابات اللغوية بكافة أنواعها ومستوياتها تتضمن حواراً مع بعضها. وقد جعل هذا المنطلق نبراسه في التفريق بين الروايات الديالوجية: المتعددة الأصوات، والروايات المونولوجية: الأحادية الصوت. وباختين بذلك يبحث عمّا أسماه بـ(صورة اللغة)؛ إذْ أنّ الرواية عنده " لا تتحدث بلغة واحدة، بل هي تعتمد أساساً على تعددية الأصوات اللغوية، وتخلق من هذه التعددية أسلوباً كلياً عاماً شاملاً، هو صورة لمجموع اللغات المندمجة

فيها"[1]. ومع إنّ البعض يجادل حول الفروق التي تتميز بها لغة الرواية عن لغة الشعر الغنائي، باعتبار أنّ أسلوب الشعر الغنائي ينزع نحو المنشئ؛ إذ أنه في هذا المقام الشعري " يصنع لغته الخاصة به ويعبر بها أيضاً عن كينونته الخاصّة"[2] بعكس الرواية الديالوجية الطابع التي تعدّ " ملتقى أساليب متعددة، والكاتب يقوم بدور المنظم"[3] -مع أنّ البعض يجادل حول صحة ذلك، فإننا نميل إلى القول المقابل الذي يرى أنّ الكاتب -أياً كان- يتقمص الأسلوب المناسب للحالة المعبر عنها، فهو صانع لغة، وهو المدبر لتعددية الصوت وواحديته، وذلك ما يشهد به المنجز الشعريّ المعاصر، الذي تداخلت فيه الأصوات، حتى غدت القصيدة -على غنائيتها في حالاتٍ- معتركاً لأصوات، ترسلها ذات مدبرة مثلها في ذلك مثل الكاتب الروائي، إلا في لازم الاختلاف الذي يفرق بين الجنس السردي الروائي والجنس الشعري.

وإذا كان باختين قد نسج خيوط مبدئه الحواري على هامش معالجته للرواية، فإنّ ذلك لا ينفي اشتمال الأجناس الأخرى على حوارية خاصة بها تناسب طبيعتها التكوينية وخواصها التوصيلية. ولقد أثبتت الدراسات التداولية Pragmatics للغة هذه الحقيقة الحوارية للتجليات اللغوية المختلفة بما لا يدع مجالاً لحصرها في جنسٍ كتابيّ دونَ آخر. وباختين يتكلم عن تلك الظاهرة ليس فقط على مستوى التركيب، بل حتى على مستوى الإفراد؛ حيث "يقولُ باختين إنّ الألفاظ ليست محايدة، وكلها مستعمل من قبل، وإن من يستخدمها يستعيرها بما علق بها من آثار أصحابها السابقين"[4]، ولايخفى ما في ذلك من تداخل مع مفهوم التناص، الذي طورته كريستيفا – متأثرة بباختين- جهازاً مفهومياً لاختبار الأدب

(1) حميد الحميداني، أسلوبية الرواية: مدخل نظري، منشورات سال – النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1989م، ص83.

(2) نفسه، ص53.

(3) نفسه.

(4) د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم انجليزي – عربي، (المعجم) ص17.

بكافة تجلياته. فالتناص يطرح " مفهوم الحوار وتعدد الأصوات، ففيه حوارات بين الماضي والحاضر والأنا والآخر، وبنية النص السطحية وبنيته العميقة "[1]. والنقطة الجامعة بين المفهومين، في رأينا، هي الانتاجية الدلالية التي تنبثق من خلال التداخل الذي يطرحه التناص، والتحاور الذي تتبناه الحوارية.

ونحنُ هنا سنحاول اختبار هذا المفهوم (الحوارية) في بحثنا عن النص الغائب في شعر الحداثة، بوصفه آلةً نقدية يسبر بها الغياب من خلال الحضور؛ فالحوار يجمع بين طرفين، في الأقل، أحدهما- في هذا المقام- حاضر، والآخر غائب لكنه ذو فاعليةٍ أسلوبية ودلالية في الحاضر.

(2-1-1) النص الموازي: مفتاح الحوار

اختبارنا سينصب في مساءلة اللغة عبر البحث عن علائقها الحوارية في مؤسسة الكتابة الشاملة من خلال نص (ابتهالات)[2] للشاعر عبد العزيز المقالح، في ديوانه (أبجدية الروح)، مع الأخذ في الحسبان طبيعة العلائق التي تربط هذا النص ببقية نصوص الديوان؛ باعتبار أنّ الديوان منتظم في نسق رؤية واحدة تتناغم أجزاؤها لتشكل كلاً موحداً. ولنا أن نعد (ابتهالات) عينة ممثلة للمجموع. وللسبب ذاته تواترت الدراسات التي تعرضت لهذا الديوان على كونه متسق الرؤية ومشتملاً على تجربةٍ مكتملة البنيان مقصداً سابقاً، وأداءً متحققاً؛ من حيثُ: الوضع الفكري والعاطفي، ثم من حيث: التصميم الشعري لبناء النصوص وتنسيقها في قالب واحد. وذلك ما يحفزُ التلقي نحو تأمل الصنعة واستجلاء الملكة الشعرية الواقفة وراء هذا النسق من الإبداع في مقصده وأدائه وتصميمه من خلال واحدٍ من نصوصه.

ولعل أبرز ما يلفت التلقي الطبيعة الحوارية التي انبنت عليها التجربة؛ فعنوان الديوان (أبجدية الروح) يضعنا في مواجهة أفقين من الكتابة: أفق حداثي يغامر فيه النص (الديوان) ضمن خط متصل، وأفق تراثي يشكل البداية النصية للممارسة الدالة للتجربة الحداثية في

---

(1) د. خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص329.

(2) عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء - اليمن، ط1، 1998م، ص13.



عمومها ولتجربة النص (الديوان) في خصوصها.

فأمّا الأفق الحداثي فيضعنا أمامه الدال الأول من العنوان (أبجدية) ليحيلنا على المحاولة الحداثية الجادة الخطى لسلوك الأبجد الأول في جادة الإبداع عبر التجريب المستمر والاختلاف المقصود؛ إذ أنّ "كل عمل إبداعي بالمعنى العميق والحديث هو محاولة بداية"[1].

ونجد في هذه الجادة عنوان ديوان آخر في الأفق الأدونيسي الحداثي (أبجدية ثانية)[2] بما يوحي به المتضايفين من المغامرة الحداثية المتجددة والمغايرة للموجود. وأمّا الأفق التراثي فيضعنا أمامه دال (الروح) بما يحمله في الثقافة العربية الإسلامية وأيضاً الشرقية بعامةٍ من دلالات الاختصاص والعراقة في إيلاء الروح الاهتمام الأكبر بموازاة قسيمها الجسد.

هذا بالنسبة لعنوان الديوان، أما العنوان الفرعي لنص التحليل (ابتهالات) فهو يحيل على الموروث الإسلامي الصوفي؛ وخصوصاً على مدونة الرقائق والأدعية التي لاتنتسب إلى التراث إلا بحكم البدء وإلا فهي ذات حضور في الثقافة المحايثة لإنتاج النص.

وهذان العنوانان يشكلان المدخل إلى أجواء النص الروحية، أو (المفتاح) الذي نلج به إلى النص العمدة.

وانسجاماً مع هذه الطبيعة المفتاحيّة للعنوان يأتي افتتاح النص لمقاطعه بلفظ (إلهي) بوصفه ذا علاقة بدلالة (الابتهال) في العنوان؛ إذ الابتهالات- في الأغلب الأعم -؛ من حيث صورتها اللغوية التاريخيّة، مرتبطة بألفاظ (رب) (إلهي) في صورة مكررة. ويتكرر لفظ (إلهي) في النص (8) مرات في مفتتح كل مقطع من مقاطع النص، وهذا التكرار إلى جانب كونه من خواص "النص الأدبي باعتباره إحداثاً لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي"[3]، ولازمة من

(1) د. خالدة سعيد، حركيّة الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، ص13.

(2) أدونيس، أبجدية ثانية، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، 1994م.

(3) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: مهاد نقدي، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1420هـ – 1999م، ص85.

لوازم "استمرار الوحدة التنغيمية"[1] في النص - إلى جانب ذلك فإنه يحاور منطوقاً تراثياً واسعاً وعاماً؛ ومنه منطوق الرقائق الصوفية في أدب المناجاة والدعاء. ولعل أول ما يتبادر من ذلك الأدب العريض إلى حيز التلقي (المناجاة الإلهية) لمتصوف من القرن السابع الهجري هو ابن عطاء الله السكندري، ومناجاته تلك -غالباً- ما تردف بكتابه ذي الصيت الذائع (الحِكَم)[2]. وما تبرزه الملاحظة أنّ النص الحاضر يستدعي النسق التكراري لمقاطع الدعاء في (المناجاة الإلهية) المفتتحة بدال (إلهي) المكون من مضاف يحيل على من يوجه إليه الدعاء، ومضاف إليه يحيل على الداعي، والعلاقة بين المتضايفين تدل على مستوى القرب بينهما: الأول في علوه المقتدر، والثاني في إنسانيته الضعيفة، مما يرشح العلاقة لحالة (شهود) تشكل الجامع الدلالي بين النص المحاوِر والنص المحاوَر.

(2-1-2) جدل المواقف في نص الحضور:

علاوةً على ذلك، فإنّ النص الحاضر وهو يبث دعواته الحارّة، في تجربة شهودية ذاتية يتحاور مع الصورة اللغوية للنص (المرجع) الصوفيّ في عمومه ونص (المناجاة الإلهية) في خصوصه، من حيث اتكاء الخطاب اللغوي في كلا النصين على ثنائية ضميري التكلم والخطاب المفردين، حيث نجد نص (الإبتهالات) ينشطر في دعائه على ثنائية (الأنا / الأنت) مع الاشتباك بـ(الهو):

إلهي،
أعوذ بك الآن من شر نفسي
ومن شرّ أهلي
ومن شر أصحابي الطيبين
ومن شر أعدائي الفقراء إلى الحبّ
من شر ما صنع الشعر

---

(1) نفسه، ص86.

(2) ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية والمناجاة الإلهية، ط1، دار الفيحاء، دمشق - سوريا، 1998م.

من شر ما كتب المادحون

أعوذُ بك الله من أرقٍ في عيون النجوم

ومن قلق في صدور الجبال

ومن خيبة في نفوس الرجال

من وطنٍ شاهر موتَه

يتأبطُ خيبته

يتكوّرُ خوفاً من الذاكرة.[1]

وظهور (الأنا) المبتهلة اطرد من خلال ضمير (أنا) الفاعل المستتر في الفعل أعوذ، ثم من خلال الإضافة إلى (ياء النفس). وأما ظهور (الأنت) فاطرد من خلال دال (إله) مضافاً إلى ياء النفس، ثم من خلال ضمير (الكاف) ثم من خلال لفظ الجلالة (الله).

والملاحظ أنّ هذه العلاقة الثنائية بين (الأنا) و(الأنت) تزاحم بواقع موضوعيّ يؤرق (الأنا) في أنسها بالله (الأنت)، وذلك ما انداح في النص إلى آخره لتكون العلاقة ثلاثية الأبعاد بين (الأنا) و(الأنت) – متسمةً بحميمية الحب– والواقع الموضوعي (الهو) بمختلف تجلياته حال كونه مشكواً منه.

وتتبادل الضمائر الثلاثة الأدوار في الهيمنة الدلالية على النص حيث يطغى مرة حضور إحداها على الآخرين بالتناوب ليطغى موقف شعوري معين.

أ- موقف القبض:

عندما يتجه الخطاب الابتهالي من الذات إلى خالقها في حالة رجاء والتجاء يطغى حضور (الأنا). ومثال على طغيان (الأنا) ما نراه في المقطع الثالث:

إلهي،

سأعترف الآن أني خدعتُ العصافير

أني هجوت الحدائق

(1) عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، ص13و ص14.

أني اختصمْتُ مع الشمس
أني اتخذت طريقي إلى البحر منفرداً
وانتظرْتُ الزمانَ الجميلَ
فما كان إلاّ السّراب
وما كان إلاّ الخراب
ولكنّني انصعتُ للشك
كابرتُ
بعثرتُ نصف الحنون
ونصف الضمير
فأدركني دمل الوقتِ
شاهدْتُ نعشيَ
خالطتُ أشياء لا تقبل التّسميةْ.[1]

وطغيان الأنا متأتٍ من هيمنة ضمير التكلم حال كونه فاعلاً حيث تردد (11) مرّة، مقابل وروده مضافاً في موضعين (إلهي) و(نعشي)، ومنصوباً في موضعين (لكنني) و(أدركني). لكنّ طغيان وروده فاعلاً لا يدل على حيوية ومضاء، وذلك بفعل موقف الاعتراف في مقام الابتهال، ولذلك جاءت كل دوال النص داعمة لموقف الأنا السلبي، مما يرشح الحالة النصية لتغدو موقف (قبض)؛ إذ الخوف مسيطر على الذات بفعل عامل (الوقت) الهادم الذي يضاف إلى دال (دمل) الذي يجعل الذات في حالة مشاهدة للموت المعبر عنه بالمركب الإضافي (نعشي).

ب- موقف البسط:

أما طغيان (الأنت) فيتراءى واضحاً في المقطع الموالي للمقطع السابق، وهو المقطع الرابع:

---

(1) عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، ص16و ص17.



إلهي،
تزينتِ الأرضُ
أنتَ الذي بظلالِ النّدى، بالبحيرات
بالعشبِ، بالأخضر المتوهج زيّنْتها،
وشعشعَ ضوْؤكَ في الماءِ
فاستيقظ الروحُ
وارتعشت في الأثيرِ المعارج
فواحةً- كانت- المدنُ الذاهباتُ إلى النهر
والقادماتُ من النهر
لاشيءَ يشبه شيئاً هناك
ولاشيءَ يشبه شيئاً هنا
أنت شكلت باللون هذا الفضاءَ المديدَ
وأطلعتَه.. كيف تنفلق الثمراتُ
وكيفَ يجيء المساءُ وحيداً إلى البحرِ
يسحبُ خطواتَه خائفاً
وينامْ. (1)

والملاحظ من هذا المقطع أنّ ضمير (الأنت) يطغى على قسيميه من حيث وروده (5) مرات في صورة ضمير منفصل سابق للجملة الفعلية، وضمير متصل لاحق للفعل.

ولقد كان يمكن أن يأتي الفعل مصحوباً بالضمير المتصل كما في (أطلعتَه) - وهي حالة واحدة في النص- دون الحاجة إلى ورود الضمير المنفصل (أنت)، لكنّ الموقف موقف دهشة وانبهار أمام صنعة البديع، فكان لزاماً- بسبب من دهشة الضمير - أن يردد ضمير المخاطب المنفصل- وفي انفصاله دلالة العلو والانفراد بالخلق والأمر- وأنّ يكرر في بداية الأسطار

(1) عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، ص18 وص19.

سابقاً للأفعال ولاحقاً لها ليدل على أنّ الفاعل هو الأول قبل الفعل وهو الآخر بعد الفعل من ناحية، وليدل على انفعال الكون بفعل المكون من ناحية ثانية.

ومن خلال دلالة الدعاء الممجّد كلية، ومن دلالة الأفعال الايجابية - بعكس أفعال المقطع السابق- يتضح أنّ الموقف موقف (بسط) لأنه يمثل حال (الورود) فالوِرْد- كما يرى المتصوفة- ما كان منه إلى العبد لا ما كان من العبد إليه، وهذا ما انطوى عليه هذا المقطع؛ فكل أفعال الكمال تنسب للذات الإلهية (الأنت) بعكس المقطع السابق؛ الذي تنسب فيه أفعال القصور إلى العبد (الأنا).

ويتجلى (الأنت) مرةً واحدة في صورة ضمير مضاف إليه (الكاف) في (ضوؤكَ) ليدل على إضافة الكون إلى المكوّن.

ج - موقف الشهود:

وأمّا طغيان ضمير (الهو) الدّال على الكائنات أو (الآثار) في اصطلاح المتصوفة فيبدو واضحاً في المقطع السادس:

إلهي،
تبدل وجه الزهور
ووجه الطيورِ
رماداً تبدلتِ الأرضُ بالعشبِ
وانفطرتْ..
لم يعدْ مستقيا شعاعُ الصباح
وما عادتِ العينُ تقرأ عبر نوافذها المغلقات
سحابة صيف تذوب حناناً
إذا اقتربت من أصابعها الشموسُ
حتى السماءُ انحنتْ
وتهشّم أزرقُها، ارتجّ
وانطفأت فوق جدرانها صور الظلّ

والضوء

إنّ الحريق على حافةِ العمر

ماذا جرى

هل سيتركنا الحبّ للحرب؟

أشهد أنّ الزمانَ انتهى

والمكان انتهى

والفصول

ولاشيءَ يلمعُ، يسقطُ فوق المياهْ.[1]

وآية طغيان ضمير (الهو) في هذا المقطع أنّ هذا المقطع يزدحم بالأفعال – ستة عشر فعلاً– كل فواعلها من الكائنات (الآثار) عدا فعلين هما (ما عادتْ) وفاعله (العين) من لوازم الأنا، والفعل أشهد وفاعله المستتر أنا. وكل الأفعال المنسوبة إلى (الآثار) أفعال سلبية الدلالة مقابل الأفعال المنسوبة إلى الأنا ذات الدلالة الإيجابية. ومن امتزاج هذين الموقفين المتناقضين يتضح الآتي:

- الأنا في حالة أنس بـ(الأنت) – الذات الإلهية –ولذلك كانت ايجابية.

- الأنا في حالة وحشة من (الهو) – الآثار – ولذلك كانت سلبية.

ومن امتزاج هذين الموقفين المتناقضين يحتشد المعنى ليدخل دائرة معنى المعنى، حيث تبدو الأنا في حالة (وحدة شهود)[2] تشهد الحق وتأنس به، وإنْ كانت لا تغيب عن الخلق، كما هي الحال مع (الفناء) حيث يكون الحضور في حضرة الحق والغياب عن الخلق. وهذه الحالة من الشهود والغياب في آنٍ تعبر عن قلق العارف مما يحيط به من الآثار التي تعمي عن رؤية

---

(1) عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح،الصفحات22، 23، 24.

(2) يأتي مفهوم (وحدة الشهود) في التصوف السني مقابلاً لـ(وحدة الوجود) التي وجدت عند بعض متصوفة المسلمين متأثرين بالفلسفة الهندية فيما عرف عندهم بـ(Pantheism). وتقوم وحدة الشهود على الفصل بين الخالق والخلق طبقاً للمفهوم التوحيدي التنزيهي.

الحق، وذلك ما عبّر عنه الموقف العرفاني منذ القدم بعبارة " إذا كنتُ في العالم فأنا لستُ منه"[1] مما يدل على أنّ (أنا) العارف تبحث عن مصدرها الأول المتعالي على الزمان والمكان" في عالم آخر يقع خارج هذا العالم ويسمو على تحديداته الزمانية والمكانية"[2] وذلك ما حدا بالأنا المبتهلة أنْ تردد في شهودها: (أشهد أنّ الزمان انتهى، والمكان انتهى).

من خلال هذا التحليل نصل إلى أن الضمائر الثلاثة الدالة تفصح، بإبدالاتها المختلفة في الهيمنة على المواقف، عن الحالات التي احتمل بها النص من (قبض) يرجح هيمنة الأنا سلبياً، إلى (بسط) يرجح هيمنة الأنت إيجابياً، ثم إلى (شهود) يرجح الطغيان السلبي لحضور الهو، مقابل حالة وحشة للأنا من هذا الحضور، ليرشح موقفها للأنس بالذات العلية (الأنت) حال تعاليها على شرط الزمان والمكان المتعلقين بـ(الآثار).

تلك كانت الصورة اللغوية للضمائر الفاعلة في النص الحاضر كما استجليناها من خلال ثلاثة مقاطع تمثل المجموع، إذ ما عداها تتراوح فيها درجة حضور كل ضمير من الضمائر الثلاثة بنسب متفاوتة.

(2-1-3) جدل المواقف في نص الغياب:

ذلك بالنسبة للمثول النصي الشاخص في نص (ابتهالات) المحاوِر، فما هي الحال مع النص الغائب الفاعل في رسم هذه الصورة اللغوية؟

وللإجابة عن هذا السؤال فإننا سنقوم بإجراء تحليلي لحالة الغياب في النص المرجع، ثم نتجاوز هذا المستوى من التحليل إلى غيره.

والملاحظ أنّ الصورة اللغوية لنص الغياب الصوفي المحاوَر قد انطبعت في نص الحضور؛ إذْ هي تعتمد على تلك الابدالات الثلاث في تناوب الضمائر الثلاثة على الهيمنة تبعاً

---

(1) د. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط4، 1992م، ص256.

(2) نفسه، ص257.

للحالة - مع الاحتفاظ بخصوصية الاختلاف لكلا النصين -، وحتى يكون الأمر واضحاً نقتطف من (المناجاة الإلهية) ما يدل على كل حالة.

أ- موقف القبض:

ففي الحالة الأولى حين تهيمن نغمة الأنا المبتهلة في لحظة الرجاء والالتجاء من الذات نحو خالقها نجد:

"إلهي،
أنا الفقير في غناي، فكيف لا أكونُ فقيراً في فقري؟
إلهي،
أنا الجاهل في علمي، فكيف لا أكونُ جاهلاً في جهلي؟
إلهي،
أنا الضعيف في قوتي، فكيف لا أكونُ ضعيفاً في ضعفي؟"[1]

وظهور الأنا يأخذ صورة توازي في توزيع الضمير حيث يتشكل من: (أنا) ثلاث مراتٍ ظاهرةً، و(أنا) ثلاث مرات مستترةً، و(ي) ثلاث مرات في ملفوظ إيجابي، وثلاث مرات في ملفوظ سلبي.

والموقف هنا هو موقف ضعف والتجاء فيه تحاول الأنا الانكماش أمام عظمة الأنت؛ من هنا يبدو طغيان الأنا طغيانا سلبيا، كما هي الحال في النص المحاوِر الذي ترشح فيه الموقف لحالة (القبض).

ب- موقف البسط:

أما الموقف الثاني فيتجه فيه إلى تركيز بؤرة الرسالة في الضمير المخاطب، فنجد:

" إلهي،
كيف أستعزّ وأنت في الذلة أركزتني

(1) ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، ص74.

أم كيف لا أستعز وإليك نسبتني؟

أم كيف لا أفتقر وأنت الذي في الفقر أقمتني؟

أم كيف أفتقر وأنت الذي بجودك أغنيتني؟"[1]

في هذا الموقف موقف تطغى (الأنت) حيث تظهر في أطواء (9) ضمائر، كلها ذات دلالة ايجابية؛ فيها الفاعلية بدلالة ضمير الفاعل، ولها الملك بدلالة الضمير المضاف إليه. بعكس (الأنا) التي -على الرغم من ظهورها في أطواء (8) ضمائر موازية لظهور الأنت إلا في المتتالية الأخيرة- تبدو منزوعة الفاعلية من حيث إبطال فعل الأنت لأفعالها؛ فبينما تظهر فاعلةً في بداية العبارة تتحول إلى مفعول به في نهاية العبارة الموالية على نحو:

أستعز (أنا)... أركزتني (أنت)، افتقر (أنا)... أغنيتني (أنت).

بهذا الموقف، الذي تظهر فيه الأنا استشرافها لقدرة عليا تجْبُر ضعفها وهي القدرة الإلهية، يكون الجو جو (بسط) حيث تنشرح الأنا لوجود القوة العليا التي تمدها بالاستقرار النفسي، كتلك الحال بالنسبة للنص الشعريّ المحاوِر.

ج- موقف الفناء:

يبقى الموقف الثالث حيث يتدخّل (الهو) ليصوْغَ العلاقة بين الطرفين السابقين على نحوٍ خاص ليس بالقبض ولا بالبسط:

"إلـهي،

أمرْتَ بالرجوع إلى الآثار، فارجعني بكسوة الأنوا، وهداية الاستبصار، حتى أرجع إليك منها، كما دخلتُ إليك، مصونَ السرّ عن النظر إليها، ومرفوع الهمة عن الاعتماد عليها، إنّك على كلّ شيء قدير".[2]

يتكرر ظهور الأنا السلبي وظهور الهو المستلب الفاعلية وظهور الأنت الفاعلة والمهيمنة دلالياً على الموقف بدرجة تكاد تكون متساوية في تردد الضمائر؛ مما يدل على اشتباك

---

(1) ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، ص87.

(2) ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، ص74



الفواعل في نفسية النص.

ومن اشتجار موقف الأنا بالواقع الموضوعيّ - الهو- وتبرمها منه ملتجئة إلى من وضعها في المواجهة معه لتعود ظافرةً أو خاسرةً (الابتلاء بنص القرآن) يظهر نزوع الأنا نحو تغييب الآثار (الهو) لتكون - مكافحةً - في حضرة الحق، مما يرشح الموقف لحالة (فناء) وليس شهوداً. وفي هذا الموقف تظهر خصوصية النص الصوفي المحاوَر، وكذا النص الشعري المحاوِر؛ حيث ينزع السابق نحو الفناء الذي لا يظهر فيه أثرٌ إلا للأنت (الذات الإلهية المدبرة) بعكس النص الشعري الذي يفرض عليه الواقع المعاصر الضاغط حالة شهود- كما أوضحنا سابقاً - توائم فيها الأنا بين أشواقها الروحية الطامحة وهمومها المحيطة الصاخبة.

(2-1-4) التشاكل الأسلوبي:

ذلك مستوى أول لتحاور الصورة اللغوية للنص الماثل مع نص الغياب الصوفي، ومستوى ثانٍ لها يتجلى من خلال التشاكل الأسلوبي في صياغة المتتالية اللغوية حيث نجد أن نص (الابتهالات) يشاكل النص الصوفي في صياغة متتالياته اللغوية، ونضرب مثالاً واحداً ليدل على صور أخرى لذلك التشاكل. نجد في (الابتهالات):

إلهي،
مضى العمر إلاّ القليل
وما غادرت قدمي أوّل السور من منزل
الكائنات
ولم يشهد القلبُ سر الجمال الموزع في الأرضِ
لم تكتبِ الروح أول حرفٍ من اللغة المستكنةِ
في الضوءِ
مازالت الكلماتُ تشدّ الرحال إلى غيمةٍ
ليس تدنو
إلى امرأةٍ اسمها في الكتاب القصيدةُ

يا سيدي:

ورق العمر مازال أبيضَ من غيرِ سوءٍ

سوى ثرثراتِ المرايا

وأبخرةٍ تتصاعدُ من كبدِ الشكِ

هل تستطيع اللغاتُ التي ستموتُ معي

والقصائدُ أنْ تعبر الدهشة الصامتةْ؟[1]

وما نلاحظه على الصورة اللغوية في هذا النص اتكاءها – بعد النداء (إلهي) – على أسلوبي (الخبر) و(الإنشاء) يبدأ الأول (الخبر) واصفا الموجود عن طريق الفعل الماضي (مضى) وما يتبعه من متتاليات لغوية ملازمةً له في الدلالة، ويأتي الثاني (الإنشاء) طالباً المنشود عن طريق الاستفهام (هل تستطيع اللغاتُ...). ومع أن هذا التوالي من لوازم الحبك اللغوي والسبك الدلالي، فإنّه يدل على خصوصية خطابية تشكل وشيجةً واحدةً مع نص الغياب الصوفي. ومثال على ذلك ما نجده في مناجاة ابن عطاء الله نفسها:

" إلهي

أمرت بالرجوع إلى الآثار، فارجعني بكسوة الأنوار، وهداية الاستبصار..."[2]

حيث يبدأ الخطاب – بعد النداء (إلهي) – بالإخبار بحقيقة قارّة لا مفرّ منها وهي معايشة الخلق والمخلوقات عن طريق الفعل الماضي وفاعله (أمرت) ليتخلص الخطاب من ذكرها سريعا؛ إذ الموقف موقف فناء –كما مر– لاشهود، وليأتي الإنشاء طالبا – على سبيل الدعاء – الرجوع إلى حضرة الحق عن طريق فعل الأمر (ارجعني) المتصل ظاهرا بالمفعول وهو الأنا، وباطنا بالفاعل الأنت.

(2-1-5) الاشتباك السيميائي:

ومستوى ثالث لتحاور الصورة اللغوية في النص الماثل مع النص الصوفي ما نجده من

---

(1) عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، ص27.

(2) ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية والمناجاة الإلهية، ص74.

الاشتباك السيميائيّ بين نص (الابتهالات) والتراث الصوفي بصورة عامة. وهذا الاشتباك السيميائي متأتٍ من خضوع الكتابة لوعي بالشاكلة التي تنسج عليها؛ فذكر أسماء الأعلام والكتب مثلا يدل على الاتجاه نحو محاورة النص الصوفي خاصّة دونَ غيره. ونضربُ على ذلك مثلاً بورود اسم (فريد الدين العطار) وكتابه (منطق الطير)، والعطار وكتابه علامتان سيميائيتان تدلان عند المتصوفة على عَلَمٍ وعِلْم؛ وللأعلام عند المتصوفة أهمية كبيرة تشهد بذلك ترجماتهم وتقسيماتهم التراتبية المعروفة في كتب الطبقات الخاصة بالمتصوفة، ومن ذلك وصفهم العطار بأنّه "شمعة عصره، ولا شبيه له في علمه، وكان يستلهم شعره من الغيب"[1]. كما إن لعلم السلوك موضوع منطق الطير أهميته المحورية عند المتصوفة. ومن ثنايا هذه الأهمية يأتي التصالب السيميائي ليمد النص الحاضر بوهج من الحقائق التي تضمنها كتاب منطق الطير للعطار، فموضوع منطق الطير "بحث الطيور عن الطائر المعروف بالعنقاء، ويسميه الفرس "سيمرغ"، والطيور هنا ترمز إلى السالكين من أهل الصوفية، وترمز العنقاء إلى الله الحق"[2]. وموضوع النص الحاضر (الابتهالات) هو البحث عن الحقيقة، وطلب الاهتداء إلى الحق، ولا يتأتى هذا الاهتداء إلا بالإنصات إلى أصوات العارفين، والعمل بها، كما هو دأْب المريد في عرْف المتصوفة. وبذا نجدُ أن هاتين العلامتين السيميائيتين (الفريد)، (ومنطق الطير) قد فجرتا الموقف في النص الحاضر لتخلقا التجربة المعاصرة للبحث عن الحقيقة على النحو الآتي:

إلهي،
تسللتُ ذات مساء شديد الظلام
إلى (منطق الطير)

---

(1) فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، ترجمة وتقديم: د. بديع جمعة، (مقدمة المترجم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط4، 2006م، ص127.

(2) د. الطاهر أحمد مكي، مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة –مصر، ط1، 1994م، ص148.

كان "الفريد" هناك يحدثُ أنصاره

وتلاميذه

بعد أن عاد من مُدُنِ العشقِ

ممتلئاً بالمحبة للنّاس والطير

والكائنات القريبة

والكائنات البعيدةْ.

قال لي:

أيها الجاهلُ الجاحدُ الحقّ

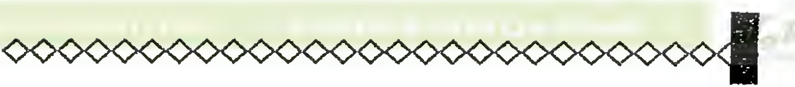
إنّ التعصب أفعى

وإنك- مهما ارتقى بك جَدّك-

لسْتَ سوى حفْنةٍ من ترابْ.(1)

وما نجده في العبارة الدالة على الزمن (ذات مساء شديد الظلام) ينبئ عن الزمن الحضاري للخطاب الشعري، وهو الزمن المعاصر الذي يوصف بشدة الظلام لتغييبه للروح كما تدلّ سيمياء المقام، ومن هنا يأتي اللياذ إلى (منطق الطير) بوصفه دالاً على زمن حضاري آخر يختلف في مشخصاته النوعية، فيه تسمع الذات صوت الحكمة الداعي إلى التواضع، ذلك الخلق الذي لايصل إليه إلا من عرف حقيقته التكوينية؛ أنّه (حفنة من تراب)، وبهذا المعنى كثيرا ما يحتفل الأدب الصوفي العريض. وهذا المقام -عموما- يقفنا على طبقات من الكتابة شهدها التراث الإنساني عامّة والإسلاميّ الصوفيّ خاصة، ولا سيما هذه النغمة الاعترافية التي تضع الذات في موضع الاتهام عبر منطق الاعتراف بالجهل لتميل أخيرا إلى الانصياع لمقتضيات (المحبة) و(التواضع)، وفق صورتها الدالة في أدب المتصوفة ومنه (منطق الطير).

(1) عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، ص19، وص20.



(2- 2) حوارية الدور: فاعلية النص المركز:

لتبيان غرض اتجاه التحليل في هذه الوقفة سنعمد إلى تحرير المقصود بكل مكوّن من مكونات هذا العنوان الفرعيّ ما عدا المكوّن الأول (حوارية) الذي فرغنا من تبيان المقصود منه في الوقفة السابقة مستهدين بآراء مبتدعه الأول باختين، وإنْ كنّا هنا نقرر، باديَ الرأي، أننا لن نحصر التحليل في الصورة اللغوية كما فعلنا أنفاً؛ بل سنجعله يطال الرؤية الإبداعية المتناغمة في الشعر العربي طوال تاريخه استجابةً لطبيعة النص محل التحليل. أما المكوّن الثاني للعنوان (الدور)[1] فنقصد به ما يُقصد به فلسفيا؛: "علاقة بين حدين يمكن تعريف كل منهما بالآخر، أو علاقة بين قضيتين يمكن استنتاج كل منهما من الأخرى"[2]، والذي يقتضينا استثمار باستثمار هذا المعنى الفلسفيّ هو وجودُ العلاقة الضرورية بين النص المحاوَر والنص المحاوِر؛ من حيث تشكل الثاني من ثنايا الأول، وبروز الأول في الثاني، مانحاً إياه مدى زمنياً وشرطاً إبداعيا جديدين، لتصير العلاقة جدلية بالمفهوم الفلسفي للدور كما سيبين التحليل عن ذلك.

أما المقصود بـ(الفاعلية) فهو فاعلية النص الغائب من حيث الأثر البنائي والدلالي الذي يحدثه في ملازمته للنص الماثل. ونقصد بـ(النص المركز) أنّ النص يتعامل في حواريّته مع نص مركزي، ونصوص فرعية؛ وقصدنا من ذلك " التفرقة بين النص المركزي الذي يتخذه الشاعر هدفا لإقامة الحوار معه، وبين النصوص الفرعية المساعدة الآتية من منابع متعددة"[3]

---

(1) لمصطلح الدور معنى آخر – نستبعده – عند بعض دارسي التناص، ويعنى بدراسة استدعاء النصوص لدور الشخصية التراثية دون ذكر اسمها. وهو لا يلزمنا في سياق هذا التحليل. يراجع مفهوم الدور بهذا المعنى في:

– أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط1، 1998م، ص87.

(2) د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، مج 1، د.ط، 1982م، ص566.

(3) د. محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط2، 1990م، ص82.



حيث تكون الفاعلية العليا للنص المركز؛ إذْ هو المصدر الذي اتكأ عليه النص الماثل في حواريته وانتسج معه لحمة وسدى بصورة حواريةِ دور كما ألمعنا آنفاً.

هذا إلى جانب حواره مع نصوص فرعية انتاشته من أزمنة متفرقة ترجع - في الأعم - إلى المدونة الشعرية العربية في منعطفاتها المختلفة منذ عهد الجاهلية وحتى العصر الحديث.

(2-2-1) النص الموازي: عتبة التدليل

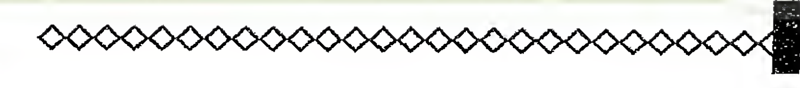
وبصدد البحث عن حالة الغياب في شعر الحداثة من خلال هذا المفهوم فإننا سنطبقه - هنا - على نص (وردة من دمي المتنبي)[1] للشاعر عبد الله البردوني، وهو يندرج ضمن ديوانه (ترجمة رملية.. لأعراس الغبار). والنص يتحاور مع شخصية المتنبي؛ سيرة، ورؤيا، ونصوصاً.

وإذا حاولنا أن نستنطق حالة الغياب، بادئ ذي بدء، من العنوان؛ باعتباره ثريا النص المضيئة لعتمته، فإننا نجد أنّ العنوان يفتتح بدال (وردة) الذي يبدو محملاً بتاريخ من التلفظ حتى صارت "الوردة صورة رمزية مليئة بالدلالات لدرجة أنّها تكاد تفقد في نهاية الأمر كل الدلالات"[2] كما يقرر ايكو في حاشيته على روايته (اسم الوردة). لكننا رغم ذلك، ولا ضير، نرى من خلال الحفرية الخاصة لنص البردوني هذا أن ثمة طبقتين نصيتين يرجع إليهما دال (وردة) وينفعل بهما، وأحد هاتين الطبقتين قريب من الوعي الكتابي الحاضر والآخر على درجة من البعد. أما الطبقة الأولى القريبة من الوعي الكتابي فهي الخطاب الشعري الحديث حيث يرجع دال (وردة) بدلالة مجاورته لدال (دم) إلى بيت شعري لبشارة الخوري (الأخطل الصغير) انفعل به النص الحاضر حتى طفى انفعاله في الصورة التي ظهر عليها عنوان قصيدة الخوري (وردة من دمنا) لتصير (وردة من دم المتنبي) وذلك البيت هو:

---

(1) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية (ترجمة رملية لأعراس الغبار) مج2، 965.

(2) امبرتو ايكو، حاشية على اسم الوردة، ترجمة: سعيد بنكراد، مجلة علامات (المغربية)، مطبعة النجاح، الدار البيضاء - المغرب، ع15، 2001م، ص8.



وردةٌ من دمنا في يده   لو أتى النار بها حالت جنانا[1]

ووضوح انفعال عنوان البردوني به متأتٍ من الصورة اللغوية المتشاكلة فهي تتكون في كلا النصين من (اسم مشترك + حرف جر مشترك + اسم مشترك + مضاف إليه مختلف).

ومن تأمل مكونات الصورة اللغوية نلاحظ طغيان المشاركة على الاختلاف مما يرجح حدوث الحوارية بين النصين، ومع أن المكون الأخير مختلف فإنّ ذلك الاختلاف طبيعيّ باعتباره الموجه للشاكلة المعنوية المختلفة التي يعمل كلا النصين عليها، وحتى لايقع الثاني في شرك المطابقة؛ أو المحاكاة.

أما الطبقة الثانية التي تقع على بُعد من الوعي الكتابي -باعتبار الاختلاف الزمني والاختلاف النوعي- فهي المجال الأسطوريّ للوردة الذي يرد في (قصة الوردة) التي ذاعت خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين في العالم الأوروبي. وطبقا للقصة فإنه يتم الوصول إلى الوردة أو الإعاقة عنها عبر صفات مجردة ايجابية أو سلبية؛ لكنّ المصاعب دائماً تتابع العاشق في الوصول إلى وردته الحبيبة[2].

والذي يلفت في هذه الطبقة من الكتابة بالنسبة للنص الحاضر هو أنّ الصعوبة التي تلاحق العاشق في وصوله إلى وردته تقع على مسافة دلالية من ملفوظ النص الحاضر (الدم) بما يحمله من دلالات الجرح والموت، سيما أنه قد شاع في الشعر الحديث استخدام التركيب الإضافي (جرح الوردة) بوصف الوردة فاعلاً جارحاً، على عكس طبيعتها المنفعلة في التراث الشعري العربي والفارسي على سبيل المثال.

---

(1) بشارة عبد الله الخوري، ديوان الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان،ط2، 1972م، ص181.

(2) ينظر حول ذلك كلام د. ثروة عكاشة عن الوردة حيث يتناول تاريخ الحديقة عبر العصور في أربعين صفحة ويتعرض للوردة، وذلك في:

- جبران خليل جبران، حديقة النبي، ترجمة: ثروت عكاشة، مقدمة المترجم: (إطلالة على الحديقة عبر العصور)، دار الشروق، القاهرة - مصر، 2000م، ص22.

ومهما يكن من أمر حول ابتعاد النص عن هذا المعطى الأسطوري أو اقترابه منه، فإنّ النص يتداخل بقوة ضمن مجال تناصي واضح هو الخطاب الشعري الحديث كائنةً ما كانت النصوص العميقة التي استقى منها ملامح تخلّقه الأولى.

أما المكوّن الأخير للعنوان (المتنبي) فيمثل النص المركز الذي تحاور معه النص الماثل، من حيث كونه نازعا في دلالته نحو (النص) نفسه، ثم نحو (الشخصية) بكافة متعلّقاتها من سيرة، ونص شعري، ومواقف.

فهو (المتنبي) بذلك يشكل حلقة الوصل بين الحاضر والغائب في حوارهما. وذلك هو محور التأويل في هذا المقام.

وما يقترحه التأويل هو أنّ النص الحاضر سعى إلى إيجاد صيغة ثالثة توائم بين الشخصية التاريخية (المتنبي) وشخصية (الذات المتكلمة) -من حيث هي موقف- عن طريق الحوار الذي ارتكز على (الهم الشعري) بوصفه بؤرة استقطاب نصوص الغياب؛ إذْ اعتمد على إشعاعات الشعرية العربية منذ عهدها الغابر إلى العصر الحديث، مع التوقف والمراوحة أمام نصٍ (مركز) يقع في التاريخ الوسيط بالنسبة للشعرية العربية وهذا النص هو نص (المتنبي).

أما الإشعاع الأول فيأتي من العصر الحديث عصر الناص- البردوني، حيث يشعّ نص بشارة الخوريّ السابق، ونصوص أخرى سيأتي عليها التحليل، ثم يمتد هذا الإشعاع ليصل إلى نص المعري في العصر العباسي، ثم يمتد ليصل إلى نص تميم بن أبي مقبل الإيادي في العصر الجاهلي. وهو يمرّ في رحلته من خلال نص (المتنبي) الذي يظهر متعاليا على الزمن.

من هنا يتراءى النص ملتقى لتصالب نصوص في صورة تناص مكثف لأصوات شعرية؛ حيثُ "يتمدد التناص من خلال إدراك الأصوات الحوارية لنصوص أخرى يكون بعضها صدى لبعض"[1] فما يجمع بين هذه الأصوات الشعرية هو انتظامها في محور رأسي

---

(1) ينظر:

- Richard Felming and Michael Patyne, Criticism, History, and Intertextuality,1988,P11

يشكل تاريخ الشعرية العربية، لتتكشف في صورة تأليف متناص في محور أفقي هو نص (وردة من دم المتنبي).

بعد عتبة العنوان تأتي عتبة إشارة توضيحية -كما هو الشأن في غير هذا النص من شعر البردوني- فيها توضيحان:

- (التوضيح الأول: ما ورد من الأبيات بين قوسين فهو على لسان المتنبي استخلاصاً من مواقفه أو تضمينا من معاني أبياته.
- التوضيح الثاني: كثرتْ أسامي الإشارات وذلك على طريقة المتنبي في كثرة إشاراته)[1].

وما يستنتج من هذين التوضيحين بسهولة أنّ النص ينبئ بهما عن إستراتيجية في التعامل مع الخارج النصي (نص المتنبي) باعتباره النص المركز. وبذلك تكون مهمة هذه العتبة الربط بين الداخل والخارج. مع التركيز على بيان التكتيك المتبع داخل النص من حيث ورود صوت المتنبي مقيداً بالتنصيص بعكس الإشارات المحيلة على صوته. ومهما يكن من شأن هذه الدعوى -دعوى الإشارة التوضيحية-، فإننا نرى أن النص قد امتزج بصوت المتنبي من أوله إلى آخره بقطع النظر عن التقويس، وفي هذه الحالة يبدو التقويس علامة على الوضوح ليس إلاّ.

(2-2-2) حوارية الأصوات الشعرية: الهم الشعريّ

تتيح لنا هذه العتبات أن نتابع صوت المتنبي وعلاقته بالأصوات الأخرى وبصوت الناص، لا بحرفية، ولكن بالقدر الذي يخدم التأويل في سيرورته نحو استكشاف حالة الغياب:

من تلظّي لموعه كاد يعمى	كاد من شهرة اسمه لا يسمى
جاء من نفسه إليها وحيدا	راميا أصله غباراً ورسما
حاملا عمره بكفيه رمحا	ناقشا نهجه على القلب وشما
خالعا ذاته لريح الفيافي	ملحقا بالملوك والدهر وصما

(1) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص965.

إرتــــضاها أبـــوّة الـــسيف طفـــلا	أرضـــعته حقيقـــة المــوت حلـــما
بالمنايـــــا اردى المنايـــــا ليحيـــــا	وإلى الأعظـــم احتـــذى كـــلّ عظمـــى
عـــسكر الجـــن والنبـــوءات فيـــه	وإلى ســـيف (قـــرمطٍ) كـــان ينمـــى
ألبـــراكين أمّـــه، صـــار أمـــا	للبراكيــــن، لـــلإرادات عزمــــا[1]

إلى هنا لا يظهر التقويس ويظهر من البيت التاسع التالي، وإلى هنا يمتـدّ صـوت البـاث ليذكر المتلقي بسيرة المتنبي وبنص المتنبي، لكـنْ كـما تجلـت في المخيـال الـشعري لا في منظـار كاتب السيرة الغيريّة الذي يتحرى موضوعية القص. وآية ذلك أنّ الـنص يفتـتح بتقيـيم ذاتي لعظم عبقرية المتنبي الذي (من تلظي لموعه كاد يعمى) ليحفز ذهن المتلقي باتجاه عبقرية العمى وبقدرته في تفجير الإحساس كما هي الحال عند الناص، مع استمداده مـن المخـزون العلامـي لمنطوق نص المتنبي وخصوصا البيت:

أنـــا الـــذي نظـــر الأعمـــى إلى أدبي	وأســـمعتْ كلـــماتي مـــن بـــه صـــممُ[2]

حيث يرد التلفظ بالعمى صفةً في معرض التدليل عـلى الإعجـاز الـشعري للمتنبـي في منطوق نصه، كما في النص الحاضر.

لكنّ هذه الإشارة المشتركة إلى (المتنبي – الـبردوني) لا تلبـث أن تتجـه نحـو استيحاء تاريخ المتنبي الذي اختلف حول تسميته حتى (كاد من شهرة اسمه لا يسمى)؛ بالنسبة لتسمية الناس له (المتنبي)، وبالنسبة لقضية اختـلاف المـؤرخين حـول اسـمه التـي أثارهـا في العـصر الحديث طه حسين ومحمود شاكر[3].

(1) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص965و ص966.

(2) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي(ج3)، ص367.

(3) عن الاختلاف حول اسم المتنبي ونسبه ينظر:

– محمود محمد شاكر، المتنبي: رسالة في الطريـق إلى ثقافتنـا، دار المـدني القـاهرة – و– جـدة، د.ط، 1987م،

أما كونه (جاء من نفسه إليها..) فيحمل في طياته فخر المتنبي بنفسه لا بقومه وجدوده الذين شرفوا به، ولم يشرفْ بهم.لكنّ هذا البيت -إلى ذلك- احتمل معنى من الفلسفة الوجودية التي ترى أنّ "الوجود سابق للماهية"[1]، كما احتمل معنى آخر من نص سابقٍ له زمنا ومحايثٍ له مكانا، وهو:

رحلتُ عَنْ مهجتي يوماً وها أنذا أعـودُ مـن رحلـة الأحـزان مغتربـا[2]

ليتفق هذا الوهج النصي المقتبس من الشعرية الحديثة مع إستراتيجية النص البانية في أفقها الرأسي لعمود الإبداع الشعري العربي من خلال هذا النص الممتد أفقيا.

ثم ليتناسل الخطاب الشعري بعد ذلك في صورة متتالية حوارية لحياة المتنبي (النص المركز) على نحو من الاسترسال الآتي:

لامبالاته في لقاء المنايا / استصغاره للملوك / عشقه للسيف من صغره حتى مات به / حبه لعظائم الأمور/ ارتباطه بالخوارق وبالعوالم الغيبية (الجن)[3]/ قضية تنبئه نصا وسيرة / مسألة انتمائه إلى القرامطة/ عزيمته التي لاتفلّ.

ص137 ومابعدها.

-د.طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط13، د.ت، ص12ومابعدها.

(1) د. زكريا إبراهيم، اتجاهات فلسفية معاصرة، دار نهضة مصر، د. ط، د. ت، ص141.

(2) عمر حسين البار، الرحيل عن المهجة، الهيئة العامة للكتاب – وزارة الثقافة – صنعاء، ط1،2003م ص41.

(3) يستند هذا التلفظ بدال (الجن) إلى تصور العرب القديم لمصدر الشعر من جهة، وإلى منطوق شعر المتنبي في نحو قوله:

لو كنتَ حشوَ قميصي فوق نمرقها سمعتَ للجن في غيطانها زجلا

من جهة أخرى. ينظر البيت في:

أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي (ج3)، ص171

ومن هذه المتوالية الحوارية مع حياة المتنبي ومنطوقات شعره التي بدت واضحةً في الصورة اللغوية للنص من خلال دوال دالات على النص السيريّ - الشعري للمتنبي - من هذه المتوالية ينفذ النص إلى صوت للمتنبي بوصفه معارضاً سياسيا:

(كم إلى كم، تفنى الجيوش افتداءً لقـرود يفنـون لـثما وضـمّا)[1]

ليتناسل هذا الصوت فيما بعد داخل النص الحاضر نفسه في صورة حوار بين الناص والمتنبي:

مـن تـداجي يـا بـن الحسين؟ (أداجـي أوجهـا تـستحق ركـلا ولطـما
كـم إلى كـم أقـول مـا لـستُ أعنـي؟ وإلى كـم ابنـي عـلى الـوهم وهمـا؟
تقتـضيني هــذي الجـذوعُ اقتلاعــاً اقتـضيها هـذي المقاصـير هـدْما)[2]

وعلى الرغم من التناص الواضح بين هذا الصوت وصوت المتنبي في خطابه الشعري:

ولا أعـاشر مـن أملاكهـم ملكـا إلا أحـقُّ بـضرب الـرأسِ مـنْ وثـنِ
لله حـالٌ أرجيهـا وتخلفنـي وأقتـضي كونهـا دهـري ويمطلنـي
مـدحتُ قومـا وإنْ عـشنا نظمـت لهـم قـصائداً مـن إنـاث الخيـل والحُـصُنِ[3]

على الرغم من ذلك، فإنّ النص بحواريّته بين الصوتين يظهر استقرار الزمن السياسي العربي على حالة واحدة، يكون فيها الشاعر- المثقف مبررا لسياسة هو غير راضٍ عنها. ونحنُ، إذ نتولى هذه الوجهة من التأويل، لا نتفق مع ثائر زين الدين الذي يرى أنّ الشاعر هنا

(1) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص966.

(2) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص968.

(3) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي (ج4)، ص210، وص 213.

يعيد نظم أبيات المتنبي فـ"صوت البردوني نفسه يكرر ما عرفناه من شعر المتنبي"[1]، ومعتصمنا في ردنا لهذا القول هو النص نفسه الذي لا يقفنا على صوتٍ واحد منظوم بل يضعنا في مواجهة صوتين مشكلين لحالة واحدة من التمدد الزمني ينصهر فيها الهمّ الشعري ليصبح واحدا. هذا من حيث الرؤية. أما من حيث التشكيل اللغويّ فهو عبارة عن صورة فسيفسائية مصوغة من نتف نصية معاصرة تنحو نحو الخطاب السياسي، ومن نتفٍ أخرى من المرجعيّ التاريخي الذي لاتجد الشعرية عنه حيدة؛ إذ تحاوره وتجعل من ملفوظ (مداجاة) و(تقتضيني) في قول المتنبي الرافض للمداجاة:

فلا مبالٍ ولا مداجٍ ولا وانٍ ولا عاجزٌ ولا تُكَلَه[2]

وفي قوله المبيّن لمقتضى علاقته بالسلطة:

وجنّبني قُرْبَ السلاطينِ مقتُها وما يقْتَضيني من جماجمها النّسْرُ[3]

منهلا علاميا لموقف تنسج الشعرية خيوطه مستهدية بملفوظ المتنبي الشعري وحياته التي شهدت صراعا نفسيا مريرا جراء العلاقة الإشكالية مع السلطة.

وحتى تبرر الشعرية –نفسيا– هذا الموقف الإشكالي بالنسبة للشاعر لجأت إلى استنطاق حياة المتنبي الذي كان مبدعا لكنه كان فقيرا:

هل سيختار ثروةً واتساخا أم ترى يرتضي نقاء وعدما
ليس يدري، للفقر وجه قميء واحتيال الغنى من الفقر أقمى

هذا الموقف الذي ينبع عن حالة نفسية تتمزق بين طاقة ذاتية جبارة مكبلة بالفقر، وبين نعيم يمنح بعد أن يعطي الشاعر المقادة من نفسه يرشح النص لحالة تتشتتُ فيها الذات

---

(1) ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ص24

(2) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي (ج3)، ص269.

(3) أبو الطيب المتنبي،ديوان المتنبي، (ج2) ص157.

(صاحبة الهم الشعريّ) بين موقفين، الأول: الرفض الذي جبلت عليه منذ يومها الأول، وأفصحت عنه الشعرية الحاضرة بقولها:

ما اسم هذا الغلام يابن معاذ   اسمه (لا): من أين هذا المسمى[1]

فهو الرفض من ولادته. والثاني: الرضى الذي ستفرضه الضرورة الملحة فـ(عندما يستحيل كل اختيار، سوف تختاره الضرورات رغما). لكنّ الذات المتكلمة (ذات الشاعر- بالاستغراق) تنعي قدرها راجعة إلى نصها الأول -الجاهلي-: (ليت أنّ الفتى كما قيل صخر) وهي ترجع إليه لتعبر عن حالة الشعراء في كل زمان ومكان محولة لفظ (حجر) الذي ورد في شعر تميم ابن أبي مقبل:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر   تنبو الحوادث عنه وهو ملمومُ[2]

إلى (صخر) ليكون الصخر أعم من الحجر من حيث دلالة الامتداد حساً، والتفجر في تاريخ الشعرية العربية القديم والحديث، فنجد المعري يشكو:

من لي بجسم لا يحس رزيّةً   لكن يعدّ كتربةٍ أو جلمد[3]

ونجدُ أصواتاً من الشعر الحديث تشيد بروعة التحجر "ما كان أروع لو أنّ الفتى حجر"[4]، أو تتمنى أن تكون أحجاراً" ليت الفتى حجرٌ.. يا ليتني حجر"[1] فتمر فوقها

---

(1) عبدالله البردوني، ديوان البردوني، ص966.

(2) تميم بن أبي مقبل، ديوان تميم بن أبي مقبل، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق – سوريا، د.ط، 1381هـ 1962م، ص273.

(3) أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان المعري، شرح اللزوميات، حققه: سيدة حامد وآخرون، إشراف ومراجعة: د. حسين نصار، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ج2، 1992م، ص18.

(4) عبد الوهاب المقالح، مرايا البلشون، وأغنية حب مترجمة، مركز عبادي للدراسات والنشر – اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء – اليمن، ط1، 2004م، ص73.

مصاعب الحياة بلا حس "ياليتني حجرٌ تخطو الفصول على جسمي وتنحدر"[2]. لكنّ هذه الأصوات المتمنية لا تغني الشاعر في أن تمنع حساسيته المفرِطة من الاستمرار ليعاني هذا التمزق بين الداخل الجبار والخارج المحتال:

أنعِلوا خيله نضارا ليفني	سيدُ الفقر تحت أذيال نعمى
(غير ذا الموت ابتغي، من يريني	غيره لم أجد لذا الموتِ طعما
أعشق الموت ساخنا، يحتسيني	فائراً، أحتسيه جمراً وفحما
أرتعيه، أحسه في نيوبي	يرتعيني، أحس نهشاً وقضما)[3]

ويتجلى جبروت الخارج واحتياله في الإغراء الذي ينصبه كمينا للنيل من الشاعر وإخماد طاقته الجبارة، وتلك استراتيجية سلطوية لا تتغير. بيد أنّ صوت الشاعر يذهب نحو أنسنة الموت الذي هو قصارى أمر السلطة فيضعه في صورة مشروب يلتذّ الشاعر به كما يلتذ هو بروحه. وهذا الصوت يستنطق كماً هائلاً من المنطوق الشعريّ للمتنبي ويعيد صياغته وتكثيفه في هذه الأبيات. ثم إنه يلمح إلى موت المتنبي المأساوي الذي فضله المتنبي على الفرار الذليل كما تروي سيرته.

لكنّ موقف المتنبي (الشاعر) المتجلي في الشعرية لا يسلم من تحايل سلطة المحيط – رغم خياره الصارخ للموت– الذي لا ينفك يطارده ليقتله:

وجدوا القتل بالدنانير أخفى	للنوايا، أمضى من السيف حسما
ناعم الذبح، لا يعي أي راء	أينَ أدمى، ولا يرى كيف أصمى[4]

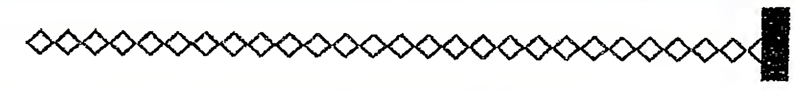
---

(1) محمود درويش، ديوان حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، الأردن، 1986م، ص7.

(2) رفعت سلام، اشراقات رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، 1992م، ص27.

(3) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص967.

(4) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص968.



وتتناسل الأبيات منوعة على هذا المعنى الذي يبدو فيه الشاعر مغلوباً بالدوامة التي تجعله محلا للبيع والشراء مما يبعث في ذاكرة المتلقي مدائح المتنبي ومكافاءاتها البسيطة التي تهبط إلى الدينار فتسمى بعض قصائده (الدينارية). كما تحيل بـ(الدور) على موقف المثقف الملتزم في العالم المعاصر من السلطة الذي يفضل الموت بالتحامه العضويّ بدهماء الناس على الحياة في كنف السلطان وهو يعاني صرخات التحرر.

ويمضي النص في تلمس حياة المتنبي ومواقفه -خصوصاً- من السلطة، مستأنسا بألفاظ المتنبي في معاملته لسيف الدولة من نحو قوله:

هل يرى غير ما ترى مقلتاه (هل يسمي تورم الجوف شحما؟)[1]

وفي الاقتباس ما ينسجم مع موقف النص العام الذي يركز على حساسية الشعر بالمحيط وحيرته في تسمية الأشياء، بما يتفق ومنطوق شعر المتنبي في لومه لنظر ممدوحه الذي لا يرى الأشياء على حقائقها[2].

أو من هجائه لكافور الذي يمثل خيبة الأمل في حياة الشاعر مما جعله موصوما بـ(الخصي)[3] الدال على عجز الزمان الذي أنساه مأساته الخاصّة:

(1) نفسه، ص969.

(2) في ذلك إشارة إلى بيت المتنبي:

أعيذها نظراتٍ منك صادقةً أنْ تحسب الشحم فيمن شحمه ورمُ

البيت في:

- أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي (ج3)، ص366.

(3) في ذلك إشارة إلى هجاء المتنبي لكافور في نحو قوله:

من علّم الأسود المخصيّ مكرمةً أقومه البيضُ أم آباؤه السودُ

ينظر البيت في:

- أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي(ج2)ص46.

كيـف تـدمى ولاتـرى لنجيـع حمـرة تنهمـي رفيفـا وشـمّا
كـان يهمـي النبـاتُ والغيـثُ طـل فلمـاذا يجـف والغيـث أهمـى
ألأن الخـصاة أضـحوا ملوكـا زادت الحادثـات وازددن عقمـا[1]

والشعرية هنا لاتنطوي فقط على حوار لهجائيات المتنبي ولقنوطه من الزمن، بل تتأول (الخصي) الذي وصم كافورا به ليدل على أن كل (الحادثات ازددن عقماً) فالحياة لاتلد فَرَجا من رحم أزمةٍ بل تعقُم وتقف دائرةً في أزمتها؛ أزمة الموقف الشعري من الواقع الموضوعيّ.

وهاهنا يترشح الموقف لحالة اتصال حميم بين زمنين: زمن المتنبي، وزمن النص الحاضر ليدخل في تناص زمني تعبر عنه الشعرية بحوار حادّ:

(هـلْ أقـول الزمـان أضـحى نُـذيلاً؟ ربـما قلـت لي متـى كـان شـهما
(هـلْ أسـمي حكـم النـدامى سـقوطاً ربـما قلـت لي متـى كـان فخـما
أيـنَ ألقـى الخطـورة البكـر وحـدي؟ لـستُ أرضى الحـوادث الـشمطَ أمـا
أبتغـي يـا سـيوف، أمـضي وأهـوى أسـهماً مـن سـهام (كـافورَ) أرمـى)[2]

فالزمن الشعري من حيث حساسيته بالعالم هو زمن واحد يصحبه الناس ويتولون منه بغصة؛ إذْ تعكس مرآته نفس الصورة المعتمة للعالم الذي لازال (نُذيلا)[3] لتتراءى محتقرة كما كانت محتقرة في شعر المتنبي المولع بالتصغير الصرفي الدال على موقف الاستصغار لكل ما يُعَظّم باطلا، وكما عكسته مرآة الشعرية الحداثية مصغراً؛ إذ هي تستمد هذا الاستصغار من

---

(1) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص970.

(2) نفسه.

(3) يعرّض المتنبي بأهل زمانه في شعره ويصغر من شأنهم من نحو قوله:

من لي بفهم أُهيل عصْرٍ يدعي أن يحسب الهنديّ فيهم باقلُ

البيت في: أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي(ج3)، ص260.

النص المركز الذي لا يرضى في موقفه بصغائر الأمور؛ فحتى السيوف التي احتفل بها صارت محتقرة في مضائها.

بنفس الطريقة تعكس مرآة الشعر حساسية حياة الشاعر في الوسط السلطوي الذي يزعم تعاليه على حتمية الزمن:

شاخ في نعله الطريق، وتبدو   كلّ شيخوخةٍ، صبا مدلها
كلما انهار قاتلٌ، قام أخزى   كان يستخلفُ الذميمُ الأذما
هل طغاة الورى يموتون زعما   -يا منايا- كما يعيشون زعما؟
أين حتمية الزمان؟ لماذا   لا يرى للتحول اليوم حتما؟
هل يجاري؟ وفي حناياه   نفسٌ أنفت أن تحِلّ طينا محمّى[1]

وهذا المقطع لا يقتبس مباشرة من شعر المتنبي ومواقفه بل يتحدث عنه بصورة موضوعية تاريخية تظهر ما كان من أمره مع الأسفار التي لا يستفزه أثناءها الإياب إلى أي بلد غادر عنه، مما يدل على العزم المتجدد الذي عبر عنه النص الحاضر باستعارته الغريبة (صبا مدلهم). وسفره هو سفر الباحث عن العدل في زمن يستخلف فيه الذميم الأذم، ويصر الطغاة فيه على تغطية سوأتهم بالقداسة الكاذبة والكارزمية المفتعلة التي تجعلهم يتعالون على (حتمية الزمن)؛ بمفهومها الماركسي التغييري. وعند هذه النقطة يطرح النص السؤال الذي يندمج فيه الهم الشعري بـ(الدور) بين زمن المتنبي وزمن النص الحاضر، وهو سؤال المسؤولية الشعرية في الاختيار بين الانحطاط إلى واقعيتها لتجاري، والترفع نحو مثاليتها المستندة إلى نص المتنبي نفسه في دعواه التعالي بنفسه عن (اللحم والعظم)[2] كما في منطوق نصه، أو عن (الطين

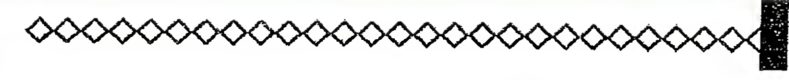
---

(1) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص970 وص971.

(2) في ذلك إشارة إلى قول المتنبي:

وإنّي لمن قوم كأن نفوسنا   بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

ينظر البيت في:



المحمى) كما ارتسم في النص الحديث.

ولعل الإجابة تأخذ في التشكل من خلال الحوار الذي يقيمه النص الحاضر مع حياة المتنبي ونصه المعبر عن رحلته، والإجابة تكمن في (السفر) الذي ينطوي في مدلولاته على التحرر في التاريخ الديني خاصة، والتاريخ البشري عامة، ليقف على حفرية تاريخية تضع المتلقي في مواجهة الهجرات العالمية بمختلف بواعثها الدينية والسياسية والاقتصادية، وإنْ كان يستمد إشارته الواضحة من نص المتنبي الذي احتفل بالسفر وأرّخ له في شعره، واظهر في إشارته الشعرية للسفر حزنَه وهو بعيدٌ عن الأهل والوطن لا يعلله شيء في غربته، وفرحه وهو يغذ المسير نحو النموذج الإنساني الأرقى المتمثل في (المحبوبة) التي هي السبيل المكنى عنه بدوال أخرى مثل (حلب) بما تحيل عليه سيميائيا من مواقف وعواطف راودت المتنبي وتحققت في نصه من جهة، وبما تحققه للرؤيا الشعرية من الارتواء بالجمال، والمتمثل -أيضاً- في الممدوح الذي تتحق فيه الرؤيا الشعرية، بما هي مثقلة من حلم بالعدل والحرية والكرامة.

بيد أنّ هذه المعاني المجردة (الجمال، العدل، الحرية، الكرامة) تتعالى بتعالي الشعر، ولذلك فنصيبها هو التعالي والغموض:

ساءلت كلّ بلدةٍ: أنت ماذا	ما الذي تبتغي؟ أجلّ وأسمى
غير كفي للكاس، غير فؤادي	لعبةٌ في بنان "ليا" و"ألمى"
كيف يرجو أكواز بغداد نهر	قلبه وحده من النهر أطمى؟
كان أعلى من (قاسيون) جبيننا	من نخيل العراق أجنى وأنمى
للبراكين كان أُمّا: أيمسي	لركام الرماد خالا وعما؟[1]

والحوار في هذا المقطع يتجلى على مستويين أحدهما جزئي والثاني كلي: أما المستوى الأول وهو الجزئي فهو مستوى الحوار البنائي من حيث انبثاق الصورة اللغوية للنص الحاضر

- أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي(ج4)ص106.

(1) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص971.

من ثنايا نص الغياب الشعري وهو شعر المتنبي، حيث ترد نفس المقولات اللغوية كاستخدام الاستفهام، والإجابة عليه، واختيار المفردات، وكذلك أسلوب النفي. وذلك من خلال بيت المتنبي:

يقولون لي ما أنت في كل بلدة   وما تبتغي ما ابتغي جلَّ أن يسمى[1]

وبيته:

وغيرُ فؤادي للغواني رميةٌ   وغير بناني للزجاج ركابُ[2]

أما المستوى الثاني وهو المستوى الكليّ فهو مستوى الحوار مع (رؤية العالم) لدى المتنبي كما تجلّت في هذا النص المعبر بالضرورة عن رؤية الناص سواء على المستوى الذاتي كقناعة بسبب من التناص المباشر، أو على المستوى الموضوعي كإعجاب بالنص والموقف، وفي هذه الحالة الأخيرة لا يتعدّى النص الحاضر الوصف، وذلك ما لا تشهد به وقائعه؛ إذْ أنّ ما اصطلح عليه التأويل -منذ بدايته- هو الاتحاد في (الهم الشعري) الذي يعبر عن الموقف المتداخل نصيا بين زمنين: زمن المتنبي والزمن الحديث.

وبهذا فالوصف لجلالة الشعر وصاحبه في نهاية هذا المقطع- كما هي الحال في مظان أخرى- متأتٍ من موقف مشترك يرى في الشعر تجاوزا للمكان والزمان، وتفوقا على كل قوة طبيعية. والنص الحاضر يستمد هذا الموقف من نص المتنبي الذي يمتدح نفسه، ويجعلها متفوقة على كل قدرة، وإنْ كانت القدرة السلطوية قد أوقفته موقفا حرجا؛ إذ كاد يركن إليها في مسارّه وأحزانه إلى جانب قدرة الشعر.

وتلك هي مشكلة نص المتنبي التي تراوحت بين ثنائية متناقضة (الشعري / السياسي) وانتسجت على هامشها. فالطرف الأول من الثنائية يعبر عن الماهية الوجدانية للشاعر كما يعبر عن حقيقة الوجود العربي الذي اتخذ من الشعر (ديوان حياة) ومفزع الاستشهاد لصحة

(1) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي(ج4)، ص107.

(2) نفسه (ج1)ص192.

الاتصال اللغوي والجمالي، بينما يعبر الطرف الثاني من الثنائية عن الفعل المادي الذي به يتم تقرير المصير الجمعي.

ومن ثنايا هذه الثنائية احتبكت رؤيا النص الحاضر المستنجد بنص المتنبي؛ إذ أن هذه الثنائية ما تزال تسيطر على المشهد الوجودي للإنسان العربي، وإنْ تمدّد طرف الثنائية الأول ليتصل بالثقافي في صورته العامة ليدخل في زمن الشعر زمنُ الرواية والمسرح والمقالة والنص الإعلامي وغيره، وتمدّدَ الطرف الثاني لها ليطال حياة الفرد وخصوصياته؛ بما هو تنظيم للحياة وفق نظم معقدة ومتحولة.

ومن تنازع الطرفين يميل الموقف الشعري إلى طرف الثنائية الأول بحكم الكينونة الخاصة والهاجس النفسي المسيطر، ليمعن في هروبه من هذه الثنائية الحادة:

(حلبٌ يا حنينُ، يا قلبُ تدعو ... لا ألبي، يا موطن القلب مهما..

أشتهي عالماً سِوى ذا، زمانا ... غير هذا، وغير ذا الحكم حكماً

أين أرمي روحي وجسمي، وأبني ... لي، كما أستطيبُ روحا وجسما؟)[1]

والهروب من الحقائق التي تصح في الذهنيّة السياسية السلطوية يكون هروبا إلى الحقائق التي تصح في المخيلة الشعرية الجامحة؛ فالشعر لا يؤمن بصلابة المكان كما تظهر جغرافياً بل يهرب إلى (موطن القلب)؛ والشعر يريد عالما رؤيويا (سوى ذا)؛ وزمانا شعريا (غير هذا)؛ ويريد حكما خاصاً (غير ذا الحكم)[2] الذي تُخْضِع الناسَ له العقليةُ السياسية؛ بل -أكثر من ذلك- يريد الشاعر جسما وروحا (كما يستطيب هو) غير جسمه وروحه.

(1) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص971.

(2) في ذلك إشارة إلى قول المتنبي:

تغرَّبَ لا مستعظماً غير نفسه ... ولا قابلا إلا لخالقه حكما

البيت في:

أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي(ج4)، ص107.

وعلى الرغم من التناص المباشر في هذا المقطع مع النص المركز، وخصوصا قصيدة المتنبي التي يمتدح فيها سيف الدولة، ومطلعها:

مالنا كلنا جوٍ يارسول   أنا أهوى وقلبك المتبول[1]

والتي فيها يحنّ إلى لقيا الأمير الممدوح عبر توظيف تقنية المعادل الموضوعي (المحبوبة – المكان "حلب ") التي يظهرها النص غايةً مشتهاةً متواريةً وراء غايات:

كلما رحبت بنا الروضُ قلنا   حلبٌ قصدنا وأنتِ السبيلُ[2]

رغم ذلك التناص المباشر، فإنّ النص الحاضر ينزاح عن النص المركز متأثرا بنزوع فلسفي يتجه بالشعر نحو اللاتحديد ليتحقق له المبلغ الذي يرجوه حتى لا يرفس في شباك المباشرة التناصية؛ وليتصل بالخط الموضوعي الذي اتخذه لنفسه وهو الحديث عن (الهمّ الشعري) المشترك والمتعالي على حواجز الزمنية.

وفي نفس هذا المساق المشترك لرؤيا الشعر الذي يرى في الآخرين (الإنسان – المكان) جحيمه الذي تضطرم فيه جذوة الشعر يتناصّ منطوق الخطاب الشعري الحاضر مع سيرة المتنبي ونصه الشعري:

خفف الصوت للعدا ألفُ سمع   هل ألاقي فدامة القتل فدما؟
(يا أبا الطيب اتئدْ) قل لغيري   (اتخذ حيطةً) على من وممّا؟
كلهم (ضبةٌ) فهذا قناع   ذاك وجه سمّى تواريه حزما
(ألطريق الذي تخيرتُ أبدى   وجه إتمامه، أريد الأتمّا
مدّ غمّا يا درب (شيراز) أورق   من دمي كي يرفّ من مات غمّا
وانفتح وردةً إلى الريح تفضي   عن عدوّ الحِمام كيف استحمّا)[3]

---

(1) نفسه(ج3)، ص148.

(2) أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي(ج3)، ص153.

(3) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص971، ص972.



حيث يتوجه الحوار نحو شخص المتنبي محذرا من كارثة الخديعة التي ستحل به لكنّ الصوت الناطق باسم المتنبي لا يرى الحذر والحيطة لازمين. والنص - هنا - يستحضر هجاء المتنبي لـ(ضبة)[1] الذي أصبح قناعا للآخر المخادع لتتمدد هذه الشخصية عبر المدى الزماني وتظل ملازمة لقلق الشاعر من الآخر المخاتل الذي لا يخضع لقوانين الخلاف الشريف.

بيد أنّ هذا الحوار لا يستمر طويلا؛ حيث يتفرد صوت المتنبي في الموقف متحولا من الآخر الإنسان إلى الآخر المكان. ويتجلى المكان هذه المرة غريبا (شيراز) ليستدعي غربة المتنبي في قصيدته عن (شعب بوان)[2]. لكنّ النص الحاضر بدلا من أن يتجه نحو النص المركز ليسترجع تفاصيل نص المتنبي الذي نقش فيه رحلته إلى شيراز اتجه نحو عنوان النص الحاضر (وردة من دم المتنبي) ليصل بين خطاب النص الموازي وخطابه الداخلي المتصل بمعاناة المتنبي في علاقته مع الآخر (العدو) الذي يفضي به في شعره = (وردته) المتفتحة التي تظهر قلق الشعر و(استجمام العدو). وهذه الثنائية المتضادة التي يمكن أن نعبر عنها بـ(شقاء الشاعر/ نعيم الآخر) تثير في ذاكرة التلقي الكثير من النصوص للمتنبي خاصة ولشعراء العربية عامة لتجعل من الهم الشعري متوحدا في اشتماله على القلق المنبثق من وردة الشعر نحو عدو - آخر مستجم البال.

ويستمر النص على هذه الوتيرة في وصم الآخر الذي مودته (أفعى) وابتسامته (شرمى) ليضع الآخر بمختلف تنويعاته (الصديق)، (السلطان) في قالب واحد. ثم ليكون هو المتفرد الذي يزداد حجمه (الشعري) ليحمل كل الأرض وكل التاريخ في صورة غرائبية

---

(1) في قصيدته التي مطلعها:

ما أنصفَ القومُ ضبّةْ   وأمّه الطُّرْطُبّـةْ

القصيدة في: أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي(ج1)، ص240.

(2) مطلعها: مغاني الشعب طيبا في المغاني   بمنزلة الربيع من الزمان

القصيدة في: أبو الطيب المتنبي :ديوان أبي الطيب المتنبي (ج 4)، ص251.

تجعل من حالته استثناء للنمط وخروجا على السائد لتكون له أهلا غير أهله (كل جذوة) وليكون كل برق وقفر (سلماه) التي يعشقها؛ ولتمحي فيه (كل الأقاليم). لكنه رغم ذلك التحديد والتفصيل كله يظل هو (الشاعر) المتعالي على التعريف والتنكير والفهم:

التعاريف تجتليه وتغضي	التناكيرُ عنه ترتد كلمى
كلهم يأكلونه وهو طاوٍ	كلهم يشربونه وهو أضما
كلهم لايرونه وهو لفحٌ	تحت أجفانهم من الجمر أحمى
حاولوا حصره، فأذكوا حصارا	في حناياهم يدمّي ويدمى
جرب الموت قتله ذات يوم	وإلى اليوم يقتل الموتَ فَهْمَا[1]

وإذا كان النص بهذا المقطع ينهي نقشه عن حياة حافلة، عبر عنها ضمير الغائب المروي عنه؛ أو المؤرخ له، فإنّه يخفي في طياته صورة عميقة هي الاحتفال (بالشعر) و(الشاعر) في كل زمان ومكان. فالشعر- شعر المتنبي خاصة - وإن همش يظلّ حيا كالتراث، لكنه تراث خاص لا (يقتل فهما)[2] بسهولة.

(1) عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ص973.

(2) (أول التجديد قتل التراث فهما) عبارة شهيرة للشيخ أمين الخولي، وفدت، في فحواها، إلى نص البردوني لتجعل من المتنبي -في إشارة خفية- تراثا. والتراث يبقى للأجيال، ولا يموت.



الخاتمة

لقد سار الكتاب حثيثا نحو الوصول إلى مقاربة إجابات ومقترحات للتساؤلات التي أخذت صورة الفرضية المتطلبة للإثبات، والإجابات في نظرية الأدب لا تتحقق بمجرد إرسال الآراء التعميمية، وصك المقولات النظرية، بل لا بد لها من فحص واختبار، ومادة هذا الفحص لا بد أن تكون النصوص الأدبية، فهي ما يبعث على التساؤل والحيرة، وذلك لطبيعة تشكيلها الإبداعي المتعالي على الكلام التداولي اليومي، ولاحتوائها على عصارة الفكر الإنساني، وخلاصة المشاعر التي يعانيها الإنسان في حياته اليومية، وذلك ما يعرف بالحقيقة الشعرية عند بعض النقاد. وتمتلك النصوص الأدبية،لـذلك السبب، القدرة على فرض نموذجها النقدي الذي يصلح أن يكون أداة للبحث عن عبقرية إبداعها، وعن تعقيداتها التركيبية والدلالية، فليس كل أداة نقدية صالحة لمعالجة أي نص أدبي، فالأداة تستجيب لما يدخره النص الأدبي من طاقات إبداعية، وفق نظام معين من التشفير.

ومن هنا كانت إجابات هذا الكتابعن تساؤلاته إجابات تحليلية، تخضع للسيرورة الدلالية للنص دون اللجوء إلى الكم الجاهز من الدلالات التي يفرضها القارىء، وذلك تبعا للطبيعة السيميائية للنص الأدبي التي تخضع لقانون التدلال في صورته المترابطة التي يفضي بعضها إلى بعض، حتى يصل إلى النتيجة الدلالية التي ترسم صورة لتأويل النص في ذهن القارىء.

لقد كان التساؤل الأول عن التشكلات الممكنة للنص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، وهو سؤال يقتضي ظاهره استدراج نص الشعر العربي الحديث كاملا إلى دائرة البحث، وهو أمر في غاية الصعوبة، بل الاستحالة، ولهذا السبب كان اللجوء إلى إخضاع بعض العينات الدالة للفحص والتحليل، وفقا للتقسيم المعتاد للشعر العربي الحديث إلى ثلاث مراحل: الإحيائية، والرومانسية، و الحداثية. وقد كانت تلك التشكلات على جانب كبير من الاختلاف و التنوع وفقا لكل نص مفرد ولكل مرحلة من مراحل الشعر العربي الحديث، مع تقاربها في حالة المرحلة الواحدة؛ فالنص الغائب للقصيدة الإحيائية ينبع عن معتمد ثقافي واحد، و إن تنوعت صوره، وهو التراث العربي برمته، بينما ينبع النص الغائب للقصيدة الرومانسية العربية عن معتمدات ثقافية متنوعة تتصل تارة بالذات، وتارة بالآخر، و تارة أخرى بالذات والآخر مصهورين معا، وينبع النص الغائب لشعر الحداثة عن تراث إنساني مختلط ومتداخل، تتداخل فيه ذوات متعددة يصعب حصرها أو القبض عليها مما يدل على تعدد المعتمد الثقافي، وعلى انفتاح التجربة العربية على التجربة الإنسانية بعامتها، وليس على نسق معين فيها كالنسق الوجداني عند الرومانسيين، دون تفريق بين ذات ثقافية و أخرى، مع ميل في بعض الأحيان نحو تحيزات الذات المنتجة في سياق التشبث بالهوية، التي عاشت تجربة إنسانية، و أرادت التعبير عنها بصوتها الخاص(الحامل لهويتها العربية في هذا السياق) الذي يحمل أبعادا إنسانية غير محدودة، وبذلك تخفف من حدة قلق الهوية من جانب، وتصل إلى ملامسة الأفق الواسع للتجربة البشرية من خلال الخصوصية من جانب آخر.

وأما التساؤل الثاني فقد كان متعلقا بالأداة النقدية المقترحة (نظرية النص) التي تبلورت عند التيار الفرنسي ما بعد البنيوي، وذلك من حيث قدرتها على استيعاب مجال البحث، وقدرة مكوناتها للاستجابة



لخصوصيات النصوص المختلفة. ولقد سعى التحليل المستمر للنصوص الذي استثمر مكونات (نظرية النص) في كل وقفة يقفها، إلى المؤائمة بين طبيعة النصوص وبين الأداة النقدية المقترحة، فلم يسقط كل مكونات النظرية على نص واحد، و إنما لجأ إلى تعديد النماذج لكل مرحلة من مراحل القصيدة العربية الحديثة؛ وذلك حتى تلبي الأداة النقدية المتطلبات التكوينية للنص، بحيث لا يقسر النموذج النقدي من أجل النص، ولا يخضع النص لنموذج لا يحقق الكشف عنه لقصر فيه، أو لانطباقه الجزئي دون الكلي.

ولقد كان من الملاحظ أن بعض تلك المكونات النظرية، عند اختبار النصوص، كانت بمثابة (الجهاز النظري) الصالح لاختبار نصوص كثيرة، لكنها كانت أصلح لعينة محددة من النصوص، وذلك مثل (النص الموازي) الذي يصلح لاستكناه فاعلية كل العناوين في كل النصوص، لكننا وجدناه أصلح للكشف عن النص الغائب للقصيدة الرومانسية التي تحملت في عتباتها بنصوص موازية تكشف عن مصادرها المعرفية، أكثر من النصوص الإحيائية التي لا تقدم بنصوص مترجمة أو بإشارات كثيرة، و إنما تعتمد الطريقة التراثية في رسم نصها الموازي، الذي كثيرا ما تغفل فيه العنوان وهو رأس العتبات.

و إن من اللازم الإشارة إلى أن ما قدمناه من نماذج نقدية مشفوعة بعينات نصية لا يعني التلازم الدائم بين نصوص تلك المرحلة و تلك الأدوات النقدية، و إنما الأمر – كما قدمنا – يخضع لقانون النصوص التي تستلزم نماذجها النقدية الخاصة في كل سياق تحليلي. و إننا ما استخدمنا تلك الأدوات النقدية إلا بوصفها وسائل،وفرتها نظرية النص، للوصول إلى غاية محددة هي إعادة بناء النص الغائب المفترض للقصيدة العربية الحديثة تبعا لمراحلها المختلفة ولموروثاتها المعرفية المتعددة، ثم تبعاً لاختلاف النصوص المفردة في كل انتقالة من انتقالاتها الثلاث.

ونحن نؤكد هذا الأمر في خاتمة هذا الكتاب حتى لا نقع في شرك التعميم، الذي يودي بالحقائق العلمية لصالح ادعاء التمكن من الضبط المطلق للأداة والنص، ولكننا نؤكد، مع ذلك أيضاً، أن هذه الأداة النظرية قد وفرت لنا إمكانية الاقتراب من الموضوع قيد اقترابا أفضى بنا إلى الاقتناع بفاعليتها من الناحية الإجرائية لغرض مماثل لما نحن بصدده.

وبعد هذه الاستخلاصات الأساسية يجدر بنا أن نبلور أهم النتائج التي توصل إليها الكتاب من خلال فصوله الثلاثة وتمهيده، وذلك على نحو من البيان الآتي:

أولاً: التمهيد:

- يستخلص الباحث من تمهيد الدراسة،الذي كان بمثابة الإطار النظري للبحث، أن البيئة العربية كانت متميزة في استقبالها لنظرية النص الوافدة من النقد الغربي الحديث بكل ما تحمله من تنوع وثراء؛ وذلك لما تتوفر عليه هذه البيئة من عمق تاريخي في التعامل النقدي مع النصوص الأدبية يرجع إلى الألف عام،حيث ساهمت الثقافة النقدية العربية بنظرات مقاربة لبعض ما توصلت إليه نظرية النص، مع التسليم باختلاف الخلفية الأبستمولوجية لكل منهما. ومن هنا، كان التنوع في الفهم للنظرية الحديثة، والاختلاف في تلقي مستخلصاتها من ناقد عربي إلى آخر.
- كما يستخلص وجود بعض المبررات العقلية لتقسيم الشعر العربي إلى انتقالات ثلاث، مع اختلاف في طبيعة تلك المبررات، أدى بالضرورة إلى التسليم بقضية التقسيم من عدمه، و إلى الاختلاف حول التسمية لكل انتقالة من تلك الانتقالات.



ثانياً: الفصل الأول – القصيدة الإحيائية

- ويستخلص الباحث من الفصل الأول ارتباط مفهوم الإحياء بالنص الغائب، وإن كان ليس إياه في التسمية وفي الدلالة المباشرة، فهو يرتبط به من حيث عودة النص الإحيائي إلى نص قديم يحبيه، وينتج شعريته على هامشه، ومن هنا كانت علاقته به في صورة العلاقة بالأب والتي تجلت من خلال التمثل الكامل عبر المعارضة التي كانت بمثابة البؤرة النصية المزدوجة التي يندمج فيها الحضور بالغياب لتتشكل منهما هوية نصية واحدة. وكانت علاقته به في صورة ترسم للتقاليد الشعرية والأعراف التشفيرية بحيث تكون الحالة أشبه بالكتابة على طرس بال؛ فيترشح هذا النظام من القول للايقنة، وقد كان ذلك واضحا من خلال تحليل المقدمة الطللية في النص الإحيائي الذي لم يعان تجربة الطلل في صورتها الفعلية، وإنما من خلال التمثل القرائي. كما جاءت العلاقة أيضا في صورة رجوع إلى نص غائب قديم عن طريق استدراج دواله السيميائية المتعلقة بالزمن والمكان، لتكون بمثابة أعتراف النص الاحيائي بالعيش في زمن شعري قديم بكل متعلاقاته الايكولوجية. وفي تنويع آخر،ارتبط مفهوم النص الغائب لدى النص الإحيائي بالمفهوم النقدي التراثي للشعر، وبالمفهوم التراثي للشعر في المقول الشعري القديم، ليدل على حالة الإنصات الكامل(مع قلق لازم للحالة النفسية للشاعر عند تأثره بسابقه) لكل مقررات الأب التراثي القديم.

ثالثاً: الفصل الثاني– القصيدة الرومانسية:

- وأما الفصل الثاني فيستخلص منه مراوحة الشاعر الرومانسي بين تراث الآخر، باعتبار الرومانسية وافدا معرفيا من الآخر، وبين تراث الذات، باعتبار الانتماء إلى تراث وجداني عريق للذات العربية، وبين التراث المعاصر له في لغته، باعتبار التأثير المباشر لمراكز الفاعلية الشعرية، وبين التراثات العالمية المختلطة التي تشكل له رافدا وجدانيا مجزيا. وقد تجلت الحالة الأولى للمراوحة في ميل النص الرومانسي إلى تشفير النص الرومانسي الغربي في نظامه العلاميّ، كوضعه في صورة نص مواز؛ بحيث يغدو الفاعل النصي الغائب في عملية الإبداع، وليعبر عن احتلاله للمقام الأول في تشكيل الرؤية، وفي التزويد بالإرث المعرفي. وتجلت الحالة الثانية من خلال التوليد للنص التراثي العربي ذي الطابع الوجداني في ثنايا النص الرومانسي الحديث، بحيث يغدو مزودا بعلاماته التراثية لكنه يتشعب وفق المنظور الوجداني الحديث. وفيما يخص الحالة الثالثة، فقد بدا النص الرومانسي في الأطراف العربية صدى لآثار المركز، ليعكس حالة سلطة الخطاب المتصلة بالمكانة الحضارية للرقعة الجغرافية. بينما بدا النص الرومانسي في الحالة الثالثة جامعا لنصوص مختلفة الأمشاج من حيث انتماءاتها الثقافية، لكن وفق رؤية جامعة في إطار المجموعة النصية للمؤلف، ليؤكد،بذلك، على الطبيعة العالمية التي تدعيها الفلسفة الرومانسية لذاتها.

رابعا: الفصل الثالث– القصيدة الحداثية:

- و فيما يخص الفصل الثالث فإن الباحث يستخلص منه ميل القصيدة الحداثية في تشكيل نصها

الغائب نحو الانفتاح على التجربة الإنسانية بطرائق مختلفة؛ منها المضي نحو آفاق أرحب في الصياغة،عن طريق التناص مع الموروثات المختلفة لغرض تشكيل نسق نصي حداثي يتفق مع الرؤية الحداثية التي ترى ضرورة الإلمام بالتراث الإنساني كشرط لتحقق مخرجات الموهبة في النص الشعري، وذلك ما رأيناه من خلال تشفير النص الحداثي لمادة التاريخ العربي مضافا إليها رؤى تاريخية وأسطورية وافدة من تراثات مختلفة؛ ومنها الرجوع إلى التراث الذاتي لنقل الصبغة الثقافية الخاصة إلى المستوى الإنساني العام وقد تجلى ذلك في التحليل من خلال نموذج الرمز التاريخي الذي أُخذ في مجمله من التراث العربي لكنه نحا نحوا إنسانيا، من خلال تعبيره عن حالة إنسانية عامة تمثلت في الروح الثائرة للإنسان في كل زمان ومكان.

- ويستخلص الباحث،كذلك، من هذا الفصل ميل القصيدة الحداثية نحو توظيف تقنيات حديثة، عند تشكيل نصها الغائب، ترجع تلك التقنيات في صورتها الأساسية إلى أنواع أدبية أخرى، وقد تبلورت من خلال التحليل في تقنيتين،هما: السرد والحوارية، وهما من خواص الفنون النثرية السردية، من حيث المبدأ، لكنهما شكلا منزعا حداثيا في الانتقالة الثالثة للقصيدة العربية الحديثة، حيث اعتمدت النصوص على السرد في إطار تقديم أحداث العالم بصورة رامزة. واعتمدت على الحوارية في تمثل الصورة اللغوية للنص الغائب بحيث يبدو مبطنا في بناه اللغوية، لكن فاعليته ظاهرة في إنتاج الدلالة من خلال حزمه الأسلوبية التي شُفِّرت مرة أخرى في نظام الأدب. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى استثمرت نصوص الحداثة نصوصا مركزية لتقحمها في حوار يشملها، بصورة أساسية، ويتعداها إلى نصوص أخرى تشكل بمجملها حالة حوارية خالقة لنص غائب خفي، لا تكشف خيوطه المتشابكة إلا القراءة المتخصصة الناقدة.

هذه هي أهم النتائج التي توصل إليها الباحث، وهي نتائج عامة نوعا ما، أفضى إليها التحليل والتأمل في ما وصل إليه ذلك التحليل. وقد تختلف شاكلة التحليل لدى باحث آخر، فتأخذ النتائج وجهة أخرى، وعندئذ يبقى الباب قابلاً للانفتاح أمام كل احتمالات التأويل، وتستمر جهود الباحثين في طرق هذا الباب.



المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولاً: المصادر:

أ - المصادر الأساسيّة:

- أبو بكر بن عبدالرحمن بن شهاب الدين، ديوان ابن شهاب، مكتبة التراث الإسلامي (صعدة) - دار التراث اليمني (صنعاء) - اليمن، ط2، 1996م.
- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت - لبنان، ط2، 1971م.
- أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د. ط، د. ت.
- جبران خليل جبران، المؤلفات الكاملة، مقدمة: دراسة وتحليل د. نازك سابا يارد، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1992م.
- صالح بن علي الحامد، الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء - اليمن، ط1، 425هـ 2004م.
- عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء - اليمن، ط1، 1998م.
- عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء - اليمن، ط1، 2002م.
- عوض ناصر الشقاع، السائر في الظلمات، مركز عبادي للدراسات والنشر، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ط1، صنعاء - اليمن، 1426هـ 2005م.
- علي محمود طه، ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت - لبنان، د.ط، 1982م.
- لطفي جعفر أمان، الأعمال الشعرية الكاملة، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء- اليمن، ط1، 2004م.
- محمد سليمان الأحمد (بدوي الجبل)، ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت - لبنان، ط1، 1978م.
محمد محمود الزبيري، ديوان الزبيري، دار العودة، بيروت - لبنان، ط1، 1986م.

ب - المصادر الثانويّة:

- أبو الحسن عز الدين علي ابن الأثير، الكامل في التاريخ، دار صادر ودار بيروت، بيروت- لبنان، د. ط، 1965م.
- أبو الطيب المتنبي (أحمد بن الحسين)، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العُكْبَري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وآخرون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ج3، د.ط، 1423هـ 2003م.
- أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان المعري، شرح اللزوميات، حققه: سيدة حامد وآخرون، إشراف ومراجعة: د. حسين نصار، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، 1992م.




المراجع

- أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، كتاب الأغاني، إعداد مكتب تحقيق دار التراث إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، ط2، بيروت – لبنان، 1997م.
- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت– لبنان، مج13، ط4، 2005م.
- أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي البصري، الموازنة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت – لبنان، د. ط، د. ت.
- أبو عبدالله محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ، ط1، 1422هـ 2001م.
- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة – مصر، 1967م.
- أحمد بن محمد بن عبدالكريم (ابن عطاء الله السكندري)، الحكم العطائية والمناجاة الإلهية، ط1، دار الفيحاء، دمشق – سوريا، 1998م.
- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط1، 1986م.
- أدونيس، أبجدية ثانية، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، 1994م.
- الحسين بن منصور الحلاج، ديوان الحلاج، أعدّه وقدّم له: عبده وازن، دار جديد، بيروت– لبنان، ط1، 1998م.
- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم: عباس عبدالستار، ، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط، 1 1405هـ 1984م.
- امرؤ القيس بن حجر، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط3، 1969م.
- تميم بن أبي مقبل، ديوان تميم بن أبي مقبل، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق – سوريا، د.ط، 1381هـ 1962م.
- جبران خليل جبران، النبي: ترجمة موازية للنصين الانجليزي والعربي د. ثروت عكاشة، دار الشروق، القاهرة – مصر، ط9، 2000م.
- جمال الدين ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، حققه وعلق عليه: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، وراجعه: سعيد الأفغاني، مؤسسة الصادق، ط1، طهران – إيران، 1378هـ.
- حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة (شرح العلامة التبريزي)، دار القلم، بيروت – لبنان، د.ط، د.ت.
- رفعت سلام، اشراقات رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، 1992م.
- عبد الرحمن ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، دار ابن حزم، بيروت – لبنان، ط1، 2003م.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م.
- عبدالله ابن الدمينة، ديوان ابن الدمينة، صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب: تحقيق: أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ط1، 1959م.

- عبد الملك بن هشام المعافري، السيرة النبوية، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها: مصطفى السقا وآخرون، ، دار القلم، بيروت- لبنان، مج 4، د. ط، د. ت
- عبد الوهاب المقالح، مرايا البلشون، وأغنية حب مترجمة، مركز عبادي للدراسات والنشر - اتحاد الأدباء والكتاب اليمنين، صنعاء - اليمن، ط1، 2004م.
- عمر حسين البار، الرحيل عن المهجة، الهيئة العامة للكتاب - وزارة الثقافة - صنعاء، ط1، 2003م.
- غيلان بن عقبة العدوي(ذو الرمة)، ديوان ذي الرمة، حققه وقدم له وعلق عليه، د. عبد الفتاح أبو صالح، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، مطبعة طربين، سوريا - دمشق، ج2، ط1، 1392هـ 1973م.
- فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، ترجمة وتقديم: د. بديع جمعة، (مقدمة المترجم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، ط4، 2006م.
- كثير عزة، ديوان كثير عزة، شرح: د. رحاب عكاوي، ، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1996م.
- مجموعة من العلماء، شروح سقط الزند، حققه مصطفى السقا وآخرون، اشراف: د. طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - القاهرة، ط3، 1408هـ 1987م.
- محمود درويش، ديوان حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، الأردن، 1986م.

ثانياً : المراجع

أ- المراجع العربية:

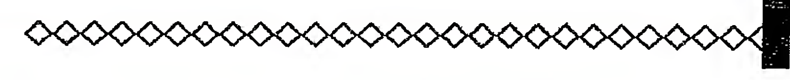
- إبراهيم رماني، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط - المملكة المغربيّة، ع49، صفر 1409هـ اكتوبر 1988م.
- أدونيس (علي أحمد سعيد):
- الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والابتداع عند العرب، 3- صدمة الحداثة، دار العودة، ط4، بيروت - لبنان 1983م.
- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط3، 2000م.
- د. إحسان عباس:
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، (2) فبراير 1978م.
- شعر الخوارج، (جمع وتقديم)، المقدمة: دار الثقافة بيروت - لبنان، ط2، 1974م
- د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية، دار صادر، بيروت - لبنان، ط3، 1982م.
- أحمد خريس، ثنائيات ادوار الخرّاط النصية (دراسة في السردية وتحولات المعنى)، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 1998م.
- د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، د. ط، د. ت.
- د. أحمد عبد المجيد علم الدين، سونيتات شكسبير: مختارات وإضاءات نقدية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1423هـ 2002م.

المراجع

- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط1، 1998م.
- أحمد محمد ويس، الانـزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة، كتاب الرياض 113، مؤسسة اليمامة، الرياض، ابريل 2003م.
- د. الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر، ط1، 2000م.
- د. السيد إبراهيم، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط1، 1998م.
- د. الطاهر أحمد مكي، مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة –مصر، ط1، 1994م.
- المختار حسني، من التناص إلى الأطراس، (نص الترجمة)، مجلة علامات النادي الأدبي بجدة – السعودية، جمادي الأولى، ج 25، مج 7، 1418هـ سبتمبر 1997م.
- المختار حسني، نظرية التناص، علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي، جدة – المملكة العربية السعودية، شعبان 1420هـ ، ج34، مج9، ديسمبر 1999م.
- د. إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر)، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط2، 1999م.
- انطون غطاس كرم، الرمز في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، د.ط، بيروت – لبنان، 1949م.
- أنور المعداوي، اتجاه جديد لنجيب محفوظ، في (نجيب محفوظ: نوبل 1988) كتاب تذكاري صادر عن وزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1988م.
- د. بسام قطوس، تمنع النص متعة التلقي: قراءة مافوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان– الأردن، ط1، 2002م.
- د. بولس طوق، شخصية جبران في أبعادها التكوينية والحياتية، دار نوبليس، ج3، بيروت – لبنان، 2000م.
- ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط1، 1999م.
- د. جابر عصفور:
- استعادة الماضي: دراسات في شعر النهضة، سلسلة كتاب الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر – القاهرة، ط1، 2001م.
- أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي، مجلة فصول، مج (1)، العدد (4)، يوليو، 1981م.
- ذاكرة للشعر، سلسة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2002م.
- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.م، ط1، 1982م.
- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة: دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 1979م.
- د. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،



دولة الكويت، مج (25) العدد (3) يناير – مارس 1997م.
- د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، مج 1، د.ط، 1982م.
- د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت – لبنان، 1999م.
- حبيب مونسي، القراءة والحداثة :مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000م.
- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1994م.
- حميد الحميداني، أسلوبية الرواية: مدخل نظري، منشورات سال – النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1989م.
- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2000م.
- د.خالد الكركي، الصائح المحكي: صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1999م.
- د. خالدة سعيد، حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت – لبنان، ط1، 1979م.
- د. خليل الموسى:
- بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا ط1، 2003م.
- جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق – سوريا ط1، 2008م.
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط1، 2000م.
- د. زكريا إبراهيم، اتجاهات فلسفية معاصرة، دار نهضة مصر، د. ط، د. ت.
- د. زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ج1، د. ط، د. ت.
- د. زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، القاهرة – مصر، ط4، 1988م.
- د. سعد البازعي:
- شرفات للرؤية: العولمة والهوية والتفاعل الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ط1، 2005م.
- استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت – لبنان، ، ط1، 2004م.
- د. سعد مصلوح، في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية، ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1411هـ – 1991م.
- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2003م.
- د. سعيد يقطين:
- التفاعل النصي والترابط النصي بين نظرية النص والإعلاميّات، مجلة علامات في النقد، ، النادي الأدبي



الثقافي بجدة - المملكة العربية السعودية، ج32، مج 8، صفر 1420هـ، مايو 1999م.
- انفتاح النص الروائي (النص - السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1989م.
- د. سلمى الخضراء الجيوسي، وحدة الرؤيا والموقف في الثقافة العربية، مجلة قضايا عربية، السنة السادسة، ع4، ، آب أغسطس 1979م.
- سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت - لبنان، ج3، ، ط17، 1992م.
- د. سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة - مصر، 1982م.
- د.سيزا قاسم، توالد النصوص وإشباع الدلالة: تطبيقاً على تفسير القرآن، في: الهرمينوطيقا والتأويل، الصفحات (31- 81) دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1993م.
- شعيب الحليفي، هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، ط1، 2004م.
- د. شكري عياد:
- دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، ، دار إلياس العصرية، القاهرة - مصر، ط1، 1986م.
- موقف من البنيوية، مجلة فصول، ع25 (عدد تذكاري)، ، سبتمبر 2006م.
- د. شوقي ضيف، فنون الأدب العربي: الرثاء، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط2، د.ت.
- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، ألف مجلة البلاغة المقارنة، ، القاهرة، ع4، ربيع 1984م.
- د . صلاح إسماعيل، النظرية القصدية في المعنى عند جرايس، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية(25)، ، جامعة الكويت، ط1، 1426 هـ يونيو - 2005م.
- د. صلاح فضل:
- أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م.
- انتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة - مصر، ط1، 2002م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثقافة وللفنون والآداب، الكويت، ط1، 1992م.
- طارق البشري، الخلف بين النخبة والجماهير إزاء العلاقة بين القوميّة العربية والإسلام، ضمن كتاب: القومية العربية والإسلام، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، ط1، 1981م.
- د.طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط13، د.ت.
- عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1990م.
- عباس محمود العقاد، رجعة أبي العلاء، منشورات المكتبة العصرية، د. ط، صيدا - بيروت، د. ت.
- د.عبدالرحمن محمد العمراني، شعر الغزل التقليدي في اليمن في القرن العشرين : دراسة في المضمون والشكل، مطبعة الأمانة، القاهرة - مصر، ط1، 1985، ص18.
- د. عبد السلام المسدي، شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد، مجلة فصول، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، صيف، مج 16، ع1، 1997م.
- د. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط1، 1985م.
- د. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت - لبنان، ط1، 1981م.



- عبد الغني باره، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حواريّة في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط1، 2005م.
- د. عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 1401هـ 1981م.
- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط2، 1996م.
- د. عبد الله حسين البار، في معنى النص وتأويل شعريته، ، مركز عبادي للدراسات والنشر– اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء– اليمن، ط1، 1425هـ – 2004م.
- د. عبدالله الغذامي:
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية Deconstraction، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م.
- العمودية والنصوصية في النقد العربي ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي المجلد الآخر النادي الأدبي الثقافي بجدة – المملكة العربية السعودية، ط1، 1990م.
- د. عبد المنعم تليمة، ود. عبد الحكيم راضي، النقد العربي، دار الثقافة للنشر، القاهرة –مصر، ط1، 1984م.
- د. عبدالمنعم حفني، الموسوعة النفسية الجنسية، مكتبة مدبولي، القاهرة – مصر، ط1، 1412هـ 1992م.
- عبدالنبي ذاكر، عتبات الكتابة: مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية– أكادير، المغرب، ط1، 1998م.
- د. عبدالوهاب المسيري:
- دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة – مصر، ط1، 2006م.
- اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة – مصر، ط1، 1422هـ –2002م.
- د. عبدالوهاب المسيري ود. فتحي التريكي، الحداثة ومابعد الحداثة، (البحث الأول لـ: د. المسيري)، دار الفكر، دمشق – سوريا، ط1، 1423هـ 2003م.
- د. عبدالوهاب المسيري ومحمد علي زيد، مختارات من الشعر الرومانتيكي الانجليزي: النصوص الأساسية وبعض الدراسات التاريخية والنقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1979م.

المراجع

- عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000م.
- د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، د.ط، 1412هـ- 1992م.
- د. علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987م.
- د. علي عشري زايد، استدعاء التراث في الشعر الكويتي: المصادر - الصيغ - الدلالات، في: (الأدب الكويتي خلال نصف قرن) ج1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 2008م.
- د. عناد إسماعيل الكبيسي، ثورة الأدب المهجري على التعصب، شركة الكتاب الكويتية، الكويت، ط1، 1981م.
- د. عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب: مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط4، 2005م.
- د. فؤاد زكريا، آفاق الفلسفة، مكتبة مصر، د. ط، د. ت.
- محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي: الكتابة العربية في عالم متغير (واقعها، سياقاتها، وبناها الشعورية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2005م.
- د. محمد بن حسين، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 1400هـ 1980م
- محمد بنيس:
- حداثة السؤال: (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1985م.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت - لبنان، ط1، 1979م.
- الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، التقليدية (1)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1989م.
- الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها، الرومانسية العربية (2)، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2001م.
- الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر(3)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط3، 2001م.

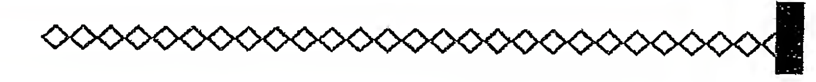
- د. محمد خير البقاعي، الكلام على الكلام: دراسات في الفكر والثقافة، سلسلة كتاب الرياض (122) مؤسسة اليمامة، الرياض- السعودية، ط1، 1424هـ 2003م.
- د. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1988م.
- محمد صالح جميح، توالد البنى وتوليد الدلالة في سيفيات المتنبي: دراسة نصية، رسالة ماجستير مصوَّرة، كلية الآداب جامعة صنعاء 1421هـ 2001م.
- د. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، ط4، 1992م.
- د. محمد عبدالمطلب:
- ركائز التجديد في شعرية الحداثة، في: (كتاب أبحاث المؤتمر العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب - القاهرة 2006م)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006م.
- النقد الأدبي، سلسلة الشباب، شركة الأمل للطباعة والنشر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة - مصر، ط1، 2003م.
- كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة - مصر، ط1، 2002م.
- محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، ط1، 2001م.
- د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، (المعجم)، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1، 1996م.
- محمد الغزي، النص الغائب في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة نزوى، ع50، ابريل - 2007م.
- د. محمد غنيمي:
- هلال الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة (القاهرة) - مصر، د.ط، د.ت.
- ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي: دراسات نقد ومقارنة في الحب العذري والحب الصوفي، دار العودة، بيروت - لبنان، د. ط، 1400هـ 1980م.
- محمد فتوح أحمد، الرمز في القصيدة الحديثة، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ع34، مج 10، 1420هـ 1999م.
- محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ، ط1، 2006م.



– د. محمد مفتاح:
– دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط2، 1990م.
– المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء ط1، 1999م.
– د. محمود إسماعيل، الحركات السرية في الإسلام رؤية عصرية، دار القلم، بيروت – لبنان، د.ط، د. ت.
– محمود محمد شاكر، المتنبي: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، دار المدني القاهرة – و– جدة، د.ط، 1987م.
– د. مدحت الجيار، الشاعر والتراث: دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط1، 2006م.
– د. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ط1، 2002م.
– د. موريس حنّا شربل، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس برس، طرابلس–لبنان، ط1، 1996م.
– د. مؤمن كمال الشافعي، الدولة والطبقة الوسطى في مصر: تحليل سوسيولوجي لدور الدولة في إدارة الصراع الاجتماعي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط1، 2001م.
– د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان ط3، 2002 م.
– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت – لبنان، ط5، 1987م.
– د. نبيل راغب، عناصر البلاغة الأدبية، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، د. ط، 2003م.
– د. نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث: دراسة نقدية، النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1408هـ 1988م.
– د. نعيمة مراد محمد، العصبة الأندلسية: هجرة الأدب العربي إلى أمريكا الجنوبية، منشأة المعرف الاسكندرية – مصر، د.ط، 1979م.
– د. نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط1، 1993م.
ب – المراجع المترجمة:
– ادوارد سعيد، انتقال النظريات، مجلة الكرمل، ع9، 1983م .
– أ.س. دميتريف، نظرية الرومنسية الغربية (ألمانيا، انكلترا، فرنسا، ايطاليا)، في: د. نوفل نيوف (تحرير وترجمة) نظرية الرومنسية في الغرب، دار التكوين، دمشق – سوريا، ط1، 2007م .



- د. الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً، ترجمة: د. محمد حافظ دياب، سينا للنشر، القاهرة - مصر، 1994م.
- امبرتو ايكو، حاشية على اسم الوردة، ترجمة: سعيد بنكراد، مجلة علامات (المغربية)، مطبعة النجاح، الدار البيضاء - المغرب، ع15، 2001م.
- بيتر بروكر، الحداثة ومابعد الحداثة، ترجمة: د. عبد الوهاب علوب، مراجعة: د. - جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي - الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995م.
- بيير زيما:
- التفكيكية: دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت -لبنان، ط1، 1417هـ 1996م.
- النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ، ط1، القاهرة - مصر، 1991م.
- جبران خليل جبران، حديقة النبي، ترجمة: ثروت عكاشة، مقدمة المترجم: (إطلالة على الحديقة عبر العصور)، دار الشروق، القاهرة - مصر، 2000م.
- جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1991م.
- جوناثان كلر، فرديناند دي سوسير، (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة: عز الدين إسماعيل (مقدمة المترجم)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة - مصر، ط1، 2000م.
- جون هيلز وآخرون (تحرير)، الاستبعاد الاجتماعي: محاولة للفهم، ترجمة: أ.د محمد الجوهري، سلسلة عالم المعرفة (344) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، اكتوبر - 2007م.
- جيرارجينيت:
- مدخل لجامع النص، ترجمة -عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1986م.
- طروس الأدب على الأدب (مقالة) ترجمة: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب: آفاق التناصيّة المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998م.
- ر. أوستل، الشعراء الرومانسيون، ترجمة: محمد العبداللطيف، في: عبدالعزيز السبيل وآخرون (تحرير) تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية



السعودية، ط1، 1423هـ - 2002م.

- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة د. عزالدين إسماعيل (مقدمة المترجم) النادي الأدبي الثقافي بجدة - المملكة العربية السعودية، ط1، 1425هـ 1994م.

- رولان بارت:

- الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب - سورية، ط1، 2002م.

- لذة النص، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سورية، ط2، 2002م.

- من العمل إلى النص، ضمن كتاب: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998م.

- نظرية النص، ضمن كتاب: آفاق التناصيّة المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998م.

- موت المؤلف، (مقالة) ضمن كتاب، رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: الدكتور منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سورية، ط1، 1994م.

- د. سلمى الخضراء الجيوسي:

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، ط1، 2001م.

- الشعر العربي الحداثي، ترجمة: سعد البازعي، في (تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث) تحرير: عبدالعزيز السبيل وآخرون(تحرير) تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1423هـ - 2002م.

- غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط3، 1992م.

- مارتين جولي، كيف يأتي المعنى إلى الصورة، ترجمة: محمد معتصم، مجلة علامات (المغربية)، مكتبة النجاح، الدار البيضاء - المغرب ع13، 2000م.

- د. محمد مصطفى بدوي، الخلفية التاريخية للأدب العربي الحديث، في (تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث) تحرير: عبد العزيز السبيل وآخرون، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1423هـ - 2002م.



- ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1986م.
- ميكائيل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط، المغرب، ط1، 1997م.
- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: مهاد نقدي، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1420هـ - 1999م.

جـ - المراجع الإنجليزية:

- **Abu-bakr Muhsin Al-Hamid, Al-Alwai and Frost:Poetic Visions, Unpublished Doctoral Thesis, , University of South Carolina, USA, 2005.**
- **Fernando Molina, Existentialism As Philosophy, p57, First Edition, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs,N.J. (U. S. A) 1962.**
- **Gerald Genette, Paratext: Thresholds of Interpretation, Trans: Jane E. Lewin p2, University of Cambridge, New York, 1997.**
- **Graham Allen, Intertextuality, Routledge, London, 2000.**
- **Hans Bertens, Literary Theory, Routledge London- New York second Edition.2003**
- **H. G. Widdowson, Linguistics, Oxford University Press, printed in China, 1996.**
- **Jonathan Culler, Literary Theory (Avery Short Introduction) , , Oxford University Press, USA, New York, Second Edition, 2000.**
- **Randall Stevenson , Modernist Fiction , England , Prentice Hall , Second Edition 1998, P1.**
- **Richard Felming and Michael Patyne, Criticism, History, and Intertextuality,1988,P11.**
- **Samuel R-Levin, The Conventions of Poetry, in (Literary Style: Asymposium) , Edited by: Seymour Chatman, First Edition, Oxford University Press, 1971.**





